Entre Literatura y Filosofía: Evodio Escalante

FREJA CERVANTES
CARLOS OLIVA MENDOZA
SERGIO UGALDE

COMPILADORES



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS – UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Evodio Escalante (Durango, Dgo., 1946), poeta, estudioso de la literatura y ensayista, ha publicado más de una decena de libros y compilaciones que lo convierten en uno de nuestros críticos literarios más señalados. Entre ellos habría que mencionar *José Revueltas. Una literatura del «lado moridor»* (1979, reeditado por el FCE en 2014), *La intervención literaria* (1988), *Las metáforas de la crítica* (1998; 2ª. ed. 2015), *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política* (1998), *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* (2001), *Elevación y caída del estridentismo* (2002), *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca* (2003), *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* (2011), *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013; 2ª. ed. 2014) así como *Cinco cumbres de la poesía mexicana* (2017).

Ha elaborado diversas recopilaciones, entre las que están *Poetas de una generación, 1950-1959* (1988), *El dios en el precipicio* (1989), acerca de Manuel José Othón; *Alí Chumacero. Un retrato crítico* (1995) y la edición crítica de la novela *Los días terrenales de José Revueltas* (1992). Es autor también de una *Breve introducción al pensamiento de Heidegger* (2007; 2ª. ed. 2008).

Recibió el VII Premio de Crítica Literaria Guillermo Rousset Banda (2004), que otorga la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, y el Premio de Poesía Iberoamericana Ramón López Velarde (2009) del Gobierno del Estado de Zacatecas.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Entre Literatura y Filosofía:
Evodio Escalante

Este libro es resultado del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT-402320) «Modernidad barroca y pensamiento mexicano». DGAPA-UNAM.

Entre Literatura y Filosofía:
Evodio Escalante
COMPILADORES
Freja Cervantes
Carlos Oliva Mendoza
Sergio Ugalde

CORRECCIÓN DE ESTILO
Jorge Pech Casanova

DISEÑO EDITORIAL Y COMPOSICIÓN
Judith Romero

FOTOGRAFÍA DE PORTADA
De la serie *Insuperable opacidad*, 2013
Judith Romero

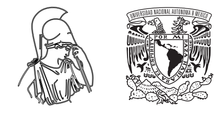
Primera edición, 2020
ISBN: 978-607-30-3266-7

Impreso y hecho en México / Printed and Made in Mexico

Entre Literatura y Filosofía: Evodio Escalante

FREJA CERVANTES
CARLOS OLIVA MENDOZA
SERGIO UGALDE

COMPILADORES



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ÍNDICE

Poesía y poeta

Ante y frente a la crítica

Filosofías

ADVERTENCIA:
Debido al carácter de libro homenaje que adquirió esta publicación, presentamos los textos de sus autores sin ajustarnos a un sistema único de notación, dado que no todos los autores se apegan al formato convencional del ensayo académico.

Poesía y poeta



Lilia Solórzano Esqueda*

Evodio Escalante, poeta de la disipación

En muchas ocasiones, para convocar la belleza, la literatura se ha acompañado de un buen tono estandarizado o convenido que ha ido de la mano de la afectación, de la ingeniería verbal construida como elegante juego, como artificio más para la vista que para la emoción o la sensibilidad y menos para esa parcela que interroga directamente al pensamiento. Paul Valéry lo mismo que Mallarmé han enarcado las cejas y levantado un aullido al ver esos ejemplos de artillería del buen gusto. Porque hay una idea extendida, por lo menos en la historia de la teoría literaria y estética, de que el barroquismo o exceso en la arquitectura esconde, de manera paradójica, alguna forma de vacío. Pero eso tampoco quiere decir, por contraparte, que todo lo vanguardista, por el mero hecho de querer serlo con todo el barullo y decorados,

* Profesora-investigadora. Departamento de Letras Hispánicas, en la División de Ciencias Sociales y Humanidades (DCSyH) de la Universidad de Guanajuato.

llámese tipografías, juegos espaciales, montajes con fotografías, colores, figuras, y en últimas fechas diversos soportes: música y poesía, imagen y poesía, chat y poesía, *twitt* y poesía, *emoticon* y poesía... sea la respuesta a aquel supuesto vacío. Esto último suele ser escandaloso y bastante aburrido, muy propio de sociedades sosas, abúlicas y un poco estupidizadas. La novedad en ocasiones se presta muy convenientemente a una confusión; y no necesariamente se corresponde con lo remarcable, lo que deja huella profunda en el modo en que nos situamos frente al mundo.

En Evodio Escalante es notable la conciencia de que la «hermosura» poética no está exenta de feísmos léxicos y rítmicos. Así como una conciencia de la corrección y el rigorismo conceptual ha acompañado sus escritos ensayísticos, en igual medida la conciencia de que no hay malas palabras sino malos ejecutantes, ha habitado su escritura poética. El vacío de contenido debe buscarse en otro lado o de otra forma. El paralelismo que se establece como una hermandad entre el léxico y el referente de la realidad como acto o evento produce en el imaginario del lector una asociación concomitante, en ocasiones no racional sino íntima, como si no pudiera ya existir una sin la otra.

Me atrevo a suponer que esto se produce porque la realidad que se mira no es bella en el sentido clásico —en algunos casos, en ningún sentido—, y porque una vez jerarquizados como categorías lo grotesco y lo monstruoso por Kant, en su conocido *Sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, se han vuelto parte del

pensar estético ahí donde cae lo terrible, lo ignominioso, el lado opuesto de lo trivial o insulso. Lo abyecto y lo grotesco son coordenadas de lo humano también. La posibilidad de lo bello admite la existencia de su opuesto; eso reconocible como bello, nace contaminado con todo aquello que algunas corrientes dominantes en cada época consideraron deleznable o vergonzoso, bien porque erosionaba una cierta idea de Estado, en la cual lo bello quedaba en el mismo plano que los otros trascendentales del ser: lo bueno, lo verdadero. O bien porque la moral de un estado religioso no admitía lo corruptible del cuerpo que mantenía encarcelada el alma. Todas sus deyecciones y secreciones se convirtieron en signo y cifra de esa corruptibilidad. La sangre, el excremento, la orina, el semen, el sudor, todo excepto las lágrimas —tocadas por el halo redentor del dolor—, es *disgusting* y debe ser limpiado o purificado. Hubo que eliminar esas secreciones humanas, primero con el baño, que en un sentido simbólico restituye también la pureza y limpia el pecado; luego con paños y papeles; o fueron disimuladas con perfumes al codificarse como malos olores y humores. La sangre menstrual, por ejemplo, normalmente perturba a las jóvenes y cohíbe a las mujeres, por lo que debe esconderse, y si es posible, eliminarse.

Lo feo y lo grotesco son una suerte de imagen vuelta de cabeza, en la cual no queremos reconocernos. Y pese a que ha habido intentos por modificar esa falsa apreciación en la cual la estética pisa los pies de la ética, ha pasado demasiada cultura, demasiada «huella» para

conculcar este orden de cosas, para que no temamos tanto al retrato deformado por la risa y por el defecto.

Tal vez por eso algunos poetas de cuando en cuando nos devuelven el peso de esa realidad empujada a las orillas, sacada a puntapiés y jalones de las salas del decoro, del buen gusto, de la Belleza con mayúscula. Rimbaud se puso a la belleza en las rodillas, o por lo menos intentó arrebatarla de su nicho y obligarla a que comiera con nosotros nuestro mismo pan y vino, en la misma mesa infernal. Los lupanares, por ejemplo, generalmente están confinados a una zona delimitada de la ciudad, una zona encintada lo mismo que los sitios donde se ha cometido un crimen. De igual manera sucede con los acordonamientos infecciosos o con los cinturones de miseria: que queden allá lejos, marginales, si no se puede invisibilizarlos. Lo feo debe evitarse o enmascararse. Y sin embargo sigue siendo parte de nosotros. Es nuestro envés —o quién sabe si nuestra verdadera cara.

En el poema que da nombre a su libro *Crápula*, Escalante compone un paisaje de ruina moral, de viaje a los infiernos cuyo Virgilio parecen ser los sentidos, los estados inmediatos de la conciencia. No hay exceso que no se haya probado. Sin embargo acá no asistimos al placer por el placer mismo, no se acaba en sí misma esa «inmediatez», incluso no es muy segura la idea de placer como tal; más bien va quedando en el recorrido de los versos un sentimiento de acumulación necesaria negativa, de sentido inverso al camino de los iniciados; una especie de simbiosis extraña entre hedonismo y es-

toicismo necesaria para llegar a la liberación que sería la escritura del poema:

> He visitado los más turbios hoteles
> Y he ido a la cama con hombres, con mujeres,
> Con perros, con gallinas
> Y hasta quizá con niños
> En la ardorosa claridad, en la noche aturdida,
> Soliviantado por las penas, el tiempo apresurado,
> El no saber qué cosa,
> El alcohol, el dinero
> Por la estéril estrella
> Y por la vida, en fin, soliviantado
> Por la lumbre,
> Por el deseo marchito de la rosa vencida,
> He penetrado en turbias, oscuras cavidades,
> He cavado sin fin,
> He dividido en dos las porquerizas,
> He cerrado los ojos entre perdido y ciego,
> He avanzado sin tacto y sin remedio
> En la ciudad estercolada,
> Y he salido del círculo fangoso, sin esperanza,
> Más bien llevado por el cuerpo
> Y contra el propio cuerpo si era necesario
>
> Todo por obtener un respiro
> Y escribir el poema. (2013: 47)

Ante tanta confirmación de lo que el de la voz en el poema expresa, parece que estuviéramos frente a un texto

de tipo testamental; sin embargo, un escrito de este tipo normalmente se utiliza para legar algo: una hacienda, una serie de bienes que se poseen o se poseyeron en algún tiempo y que se desean transferir a alguien más. Constituyen una serie de disposiciones también que se realizan al término de la vida para dejar la herencia a los que le sobrevivan. El «crápula» del poema lo que anota es un recuento de su vida, de varias experiencias que son casi pruebas más bien por las que hubo de andar y salir no indemne sino con muchas cicatrices. Sobrevive, diríamos, casi con un impulso heroico. No muere en el intento sino que emerge de su propia historia, de su mismo escrito con apariencia de posteridad, justamente para testificar lo que ha sido, y más todavía, por lo que ha tenido que atravesar para llegar. Y aquí es donde el poema gira: el destino no es la muerte ni la destrucción, lo que le espera a este hombre demasiado humano que ha corrido tanta vida es... la vida: «escribir el poema». El legado de este hombre será su vida poematizada, y en este acto vemos cómo el crápula reconvertirá su malditismo y su sino para transmutarlos en algo muy parecido a la gloria eterna anunciada al héroe después de realizados sus trabajos y cumplida su misión. Se ha sublimado. Mucho de esto recuerda el pasaje de Ulises el de Ítaca cuando una vez rescatado del naufragio por Nausícaa, en la fiesta en su honor, él se reconoce conmovido hasta las lágrimas en las aventuras del aedo, sin saber este último que está ante el protagonista de su canto. La poematización de la vida de Ulises en el canto del rapsoda ha confirmado su condición de héroe, le ha sublimado.

Evodio Escalante se ha quitado la túnica hipócrita del poeta que pretende ser sublime escondido detrás de palabras adecuadas, de fórmulas eufemísticas, que teme hablar explícitamente de la carnalidad y sexualidad de la mujer amada, como en el poema que dedica «Al Poeta infatuado»:

> Presumes en verso los pechos de tu Musa
> Que estimas de Arte Mayor.
> Te admira —siempre en verso— la flexión de su cintura,
> El remate torneado de sus piernas
> Y la prístina miel que corre por sus muslos
> Cuando dices que le haces el amor.
> Piensas que al divulgarlo en tus poemas
> Incrementas hasta lo insoportable
> La envidia de tus críticos.
> Lo que ignoras
> Es que cuando te vas de gira a la provincia
> A leer tus versitos,
> Alguien que no hace versos
> Cubre las cavidades de tu Musa
> Con un gusto que no podrías imaginar. (2013: 72)

El «mal gusto» a propósito para enfadar o para contravenir, muy en consonancia con *les enfants terribles* de la literatura que van desde el entrecejo fruncido, adusto y en ocasiones iracundo, lanzando maldiciones al cielo y a la vida, hasta la actitud displicente pasando por la sonrisa irónica y gesto agrio, como uva cortada en agraz. Escalante en algunos poemas se une a ese

contingente de melena despeinada que con paso seguro fue atravesando la historia haciendo suyas la risa, la mofa, la befa, el sarcasmo y su prima la parodia, un canto a lo que quedaba fuera, al margen del buen decir y los finos modales, del bel canto al canto maldito.

Baudelaire, en sus textos críticos de los *Salones de arte* y más todavía en su estética de *Las flores del mal*, aportaba su granito de arena cuando decía preferir un arte donde apareciera la morbidez, el sufrimiento, el lado oscuro del espíritu, todo eso que no había sido admitido por la puerta grande en el concepto de belleza clásica, y que se había colado por un ventanuco. En su advertencia al lector pone, por ejemplo, los versos: «la necedad, el error, el pecado, la tacañería, / ocupan nuestros espíritus y trabajan nuestros cuerpos» (1977: 6), nos coloca a todos bajo la terrible imagen del «libertino pobre que besa y muerde / el seno martirizado de una vieja ramera» (6), aunque en el «Epílogo» de la obra en su segunda edición (1861) reconozca finalmente la bella labor del poeta: «Tú me has dado tu barro y yo lo he convertido en oro» (209).

Quién no recuerda la famosísima polémica gongorina originada por el puyesco vejamen de ese maledicente sevillano Juan de Jáuregui —quien si no fuera por este triste suceso hubiera quedado en el olvido de la historia literaria. Justicia poética—, me refiero a su gangrenoso *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. O al enorme Quevedo con la cauda de sonetos satíricos, altisonantes y procaces como aquel dedicado al «Desengaño de las mujeres»: «Puto es el hombre

/ Que de putas fía / Y puto el que sus gustos apetece; / Puto es el estipendio que se ofrece / En pago de su puta compañía.» (2014: 51) En otro arremete contra Góngora explicándole cómo ha de limpiarse el culo con sus «coplones» (64), y muchos otros versos más que girarían en la órbita de lo francamente grosero.

En este largo linaje genológico y genealógico fue una sorpresa para mí encontrarme también, atribuido al romántico José de Espronceda, un soneto de tono más bien pornográfico, aparecido en el *Cancionero moderno de obras alegres*:

> Un carajo impertérrito, que al cielo
> su espumante cabeza levantaba
> y coños y más coños desgarraba,
> de blanca leche encaneciendo el suelo,
>
> en su lascivo ardor, cual Monjibelo,
> nunca su seno túrgido saciaba
> y con violento empuje penetraba
> hórridos bosques de erizado pelo.
>
> Venció a la humanidad; quedó rendida
> la fuerza mujeril; mas él, sediento
> siempre y siempre con ansia coñicida,
>
> leche despide y mancha el firmamento,
> dejando allí su cólera esculpida
> del carajo en eterno monumento. (1875: 166)

En su poemario, irreverente por todos los costados, Evodio Escalante va de lo clásico amoroso, a lo picaresco, a lo procaz, lo humorístico y juguetón. No hay que olvidar que los grandes ironistas son los que han puesto en jaque a la razón. En este sentido lúdico y socarrón, convoca a la venerable sor Juana con una variación de su afamado soneto «En que satisface un recelo con la retórica del llanto». Acá el autor, siempre escrupuloso, anota juguetón y chancero que se trata de un «manuscrito encontrado en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla de los Ángeles». Es decir, se «atreve» a intervenir y convertir el tono de la gran musa. A profanar lo consagrado:

> Esta tarde, mi bien, cuando te amaba
> Como casi del lecho me caía
> Intenté hacerte ver que en tu porfía
> Podía arruinarse el bien que nos juntaba.
>
> Tú entendiste que esquiva me quitaba,
> Que el temple de tu cuerpo se volvía
> Un fardo para mí, que desistía
> Del amoroso fuego que quemaba.
>
> Te equivocas, mi amor. Triste contraste
> Pudo ofrecer mi cuerpo que dejaste
> Pierniabierto y ansioso de tu fierro
>
> Cuando lívida estoy a medianoche
> Haciendo de mis lágrimas derroche
> Y aullando de tristeza como un perro. (2013: 46)

Decía Juan José Arreola que las notas agudas tienen que ver con lo orgiástico, lo que tiende a la disipación, a la risa, o por otra parte a lo esperpéntico y a la comicidad. Por oposición, lo majestuoso requiere un tono grave. El *Bestiario* del jalisciense abre con un tono más que de invitación, de mandato moral, y aúna en este fragmento que pongo a continuación el tono grave de lo sublime a lo esperpéntico y feo. El resultado, a mi parecer, es una extraña composición donde la ternura es protagonista. Qué paradoja: de los esponsales de dos géneros situados en las antípodas, lo que se esperaría sería un engendro; y sí, bien podría identificarse con lo anormal, pero la emergencia de la belleza siempre ha sido así, inusual, impredecible y en ocasiones terrorífica:

> Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre. Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro. Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal. Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con piyama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica. (2002: 7)

Ahora bien, considero que este punto de confluencia con el revés de lo sublime considerado clásicamente como el estilo reservado a la grandeza de expresión y de

acciones, es otra de las caras del amor también porque el amor como la poesía son las ambiciones humanas que buscan el encuentro con lo más profundo del ser, de uno mismo y con el otro. Y aquí sigo a varios poetas, pero voy a traer a colación a Pierre Reverdy, en su texto «Esa emoción llamada poesía»:

> Lo que el poeta ambiciona dar es, por supuesto, lo que puede juzgar en él más digno de ser amado [esto es] lo que él presiente más raro, más extraordinario en sus facultades, eso, secreto, íntimo, singular [...] y, mejor aún, desconocido. Lo que él mismo no sabe que tiene con certeza —de lo que sin embargo, oscuramente, siente que está hecho y de lo que no puede demostrarse a sí mismo que lo tiene sino al escribir. (1977: 21-22).

Pienso que este gesto de reconocimiento profundamente humano del poeta al entregarnos su obra es lo que le salva y nos salva. Otra vez: porque en poesía no hay malas palabras.

Bibliografía

Arreola, Juan José. *Bestiario*, México: Planeta/Conaculta, 2002.

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*, France: Bibebook, 2016.

______. *Las flores del mal*, Buenos Aires: EFECE editor, 1977.

Cancionero moderno de obras alegres. London: H. W. Spirrtual, 1875. (Publicado por el Marqués de Jerez en Sevilla. *Composiciones libertinas de poetas españoles del siglo XIX*.)

Escalante, Evodio. *Crápula*, México: La Otra/Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2013.

Quevedo, Francisco de. *Poesía satírica y burlesca*, Bogotá: IDARTE/Alcaldía Mayor de Bogotá/Secretaría Distrital de Cultura, 2014.

Reverdy, Pierre. *Escritos para una poética*, Venezuela: Monte Ávila editores, 1977.

VV.AA. *Cancionero moderno de obras alegres*, Madrid: Visor, 1985.

Alejandro Higashi*

Evodio Escalante, poeta y crítico

A menudo, quien lee para explicar algo termina inevitablemente por proyectar sus aspiraciones a la obra que lee. Se la apropia y la vuelve un reflejo, al menos en parte, de sí mismo. «Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti», apunta Nietzsche. Evodio Escalante ejemplificó magníficamente las bases de este proceso complejo de apropiación cuando se refirió a nuestra lectura contemporánea de la centurienta *Poética* de Aristóteles; escribe Escalante:

> Inmersos como estamos en una modernidad en la que predomina un modo de pensar individualista —centrado en la subjetividad y en los valores de la libertad, así como en una noción de certeza que derivaría su eficacia del *cogito, ergo sum* establecido

* Profesor-investigador. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I), Academia Mexicana de la Lengua.

> por Descartes, o de la llamada revolución copernicana operada por Kant— muchos de los planteamientos aristotélicos tendrán que ser abordados desde posiciones que, o bien ocultan su sentido, o al menos lo distorsionan, para hacer prevalecer los prejuicios propios de la cultura en que nos encontramos («Sobre la exclusión de la lírica en la *Poética* de Aristóteles», p. 27).

Estas proyecciones son legión en el a veces desvencijado territorio de la crítica literaria mexicana: no es raro que para leer un poema de la última época de Octavio Paz evoquemos citas de *El arco y la lira*, una de sus más tempranas reflexiones sobre poesía, sin importar a menudo el arco temporal entre una y otra ni las diferentes intenciones que impulsaron su obra poética y ensayística en ese momento (perspectiva acrónica contra la que han bregado Anthony Stanton en *El río reflexivo, poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)* del 2015 o el mismo Escalante en *Las sendas perdidas de Octavio Paz* del 2013).

En esta tradición crítica, no sorprende que a menudo el ensayo sirva para explicar la obra poética y, como sucede en el caso del mismo Evodio Escalante, que su trabajo como crítico sea visto como un lastre a la hora de valorar sus contribuciones a la creación literaria. Pese a haber ganado el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde que le concedió el gobierno del Estado de Zacatecas en 2009, no es raro encontrar juicios impresionistas sobre su poesía en donde se le acusa de ser más crítico que poeta (pienso en una desangelada

reseña de *Todo signo es contrario* publicada en *Letras Libres* en 1989). Se trata de juicios producto más del desencuentro personal que de la verdadera reflexión, especialmente cuando en las estéticas más recientes la distinción entre crítica y poesía ha dado muestras de agotamiento. Ya en *Los signos en rotación* de 1965, escribió Octavio Paz: «Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación» (*La casa de la presencia*, 1994, p. 262). El mismo Evodio Escalante, luego de glosar algunas ideas de Paz al respecto, concluye en *Las metáforas de la crítica* de 1998 que «la crítica coloniza a la *poiesis* y la hace depender de su propio criterio de verdad. Desnuda de metáforas, todavía mejor, incapaz de crearlas, la revancha de la crítica consiste en convertirse ella misma en su propia metáfora regulativa, y en postularse como norma de la creación» (Escalante 18).

Si para Evodio Escalante (y la tradición moderna en general) la poesía es un género dominante, tanto que incluso puede considerarse el eje de la crítica, quizá sea el momento de revertir el camino tradicional donde la obra ensayística de quienes escriben poesía sirve para explicar la obra poética; en dirección contraria, creo que es responsabilidad de la obra poética explicar el trabajo crítico.

Evodio Escalante es un ejemplo privilegiado, porque su obra crítica rezuma naturalmente las reflexiones esen-

ciales de su obra lírica. Incluso desde una perspectiva meramente formal; adviértase, si no, la potente sugerencia que subyace a cada uno de los títulos de su obra crítica: *José Revueltas, una literatura del lado moridor* (1979), *Tercero en discordia* (1982), *La intervención literaria* (1988), *Las metáforas de la crítica* (1998), *La espuma del cazador, ensayos sobre literatura y política* (1998), *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe* (2001), *Elevación y caída del estridentismo* (2002), *El Dios en el precipicio, la poesía de Manuel José Othón* (2006), *Metafísica y delirio, El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* (2012), o *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013); en todos ellos se aprecia el uso de la oposición complementaria como una figura característica de la poesía mexicana contemporánea (*entre la redención y la catástrofe*, *elevación y caída*, *El Dios en el precipicio*, *Metafísica y delirio*) y, claro, la subjetividad del abordaje, explícita en el deslizamiento de la obra de creación al nombre de los autores, vistos como seres humanos y no nada más como funciones literarias en tiempo de la despersonalización crítica.

Ciertamente, domina el biografismo en la poesía de Evodio Escalante, pero no el biografismo confesional e ingenuo de la mala poesía, sino una suerte de perspectivismo, donde el enfoque desde el cual se percibe la realidad es el del sujeto, pero a la escala hiperbólica de un sujeto que representa al individuo de la modernidad, al sujeto consciente de la fugacidad de su presente. Ya desde los años de *Un demonial de días*, fechado en 1975, se presenta a un ser humano en una reflexión viva, a un pensamiento vivo que encarna esa «inteligencia,

soledad en llamas / que todo lo concibe sin crearlo» de Gorostiza, pero consciente a un grado insoportable de la fugacidad de lo instantáneo:

> Sed, trozos de hielo,
> un vaso con agua, transparente;
> sobre el buró una lámpara
> y el cuarto espeso de frondas
> y de quietud de pájaros.
>
> La muerte no puede
> desconocer
> que este instante es eterno.
>
> Está el hombre sentado, envuelto
> en humo: encerrado en sí mismo (Relámpago a la izquierda, 14-15).

En esta angustia y ansia de presente se reconocen los esfuerzos del arte contemporáneo por encontrar su razón de ser y su justificación. Lejos de ser un tema pasajero, volveremos a encontrarlo con eficaz obstinación en *Crápula*, del 2013, centrado precisamente sobre la fugacidad del tiempo; recuérdese, por supuesto, una de sus «Instantáneas»:

> La luz se detiene por un instante en el papel
> Intuyo la fragilidad del prodigio
> Si respiro lo arruino
> Por una décima de segundo

Por menos que una décima
La luz
Queda suspensa
Y fija
Como si presintiera
Que el universo está por derrumbarse
En polvo en sombra en nada (*Crápula*, 14).

Esta línea de fuga, la del tiempo, está presente de muchas formas en su poesía; también en *Crâpula*, Escalante explora el deterioro físico del cuerpo a través del pastiche y del soneto moral, hasta caer en lo grotesco. La volta del soneto contradice el pesimismo inicial, pues contra «el discurso vano» y «las metáforas muertas» se levanta la llama que vive igual en su fuego que en sus cenizas. El único ridículo aquí parece ser el lenguaje:

Este que ves, engaño adolorido
Que con frágiles tonos de tristeza
Pretende retratar a una princesa
Verdad fingiendo al tiempo preterido;

Este cruel resplandor acontecido,
Esta de carne superior belleza
Que el tiempo ha rebajado a sutileza
De pelleja y de huesos en olvido,

Es un discurso vano que derrama
Destellos de colores contra el viento
Que lo arrebata todo con su prisa;

> Son metáforas muertas de una llama
> Que alguna vez ardió sin fundamento
> Y sin razón, igual, se hizo ceniza (*Crápula*, 53).

En su obra crítica, centrada en la poesía contemporánea, también el tiempo ha sido un eje fundamental. Basta recordar que el capítulo de cierre de *El dios en el precipicio, la poesía de Manuel José Othón* se titula «Despeñado en el tiempo: el 'Idilio salvaje'» (2006: 80-95); que el capítulo previo al epílogo y al apéndice de *Metafísica y delirio, el Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* se titula «El señor del tiempo» (2011, pp. 69-90). No sorprende, ante este panorama, que el eje de «La victoria intelectual contra la muerte» de su *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe* (2001) sea justamente el subcapítulo «La noción de tiempo» (205-214), otro capítulo central de *Las sendas perdidas de Octavio Paz* sea «La fenomenología del instante en *Piedra de sol*» (2013: 147-161) y que el motivo central y recurrente de su *Breve introducción al pensamiento de Heidegger* (2007) sea de nuevo el tiempo. Sin la temporalidad como eje de sus investigaciones, resultarían impensables dos de sus incursiones en la historia de la literatura mexicana: *Elevación y caída del estridentismo* (2002) y *La vanguardia extraviada* (2003). Innegablemente, la historia de la literatura es tiempo.

Estos trayectos, con todo y ser constantes, no son lineales. El compromiso ontológico que se establece en su poesía y su crítica con el mundo obliga a mirar al exterior y a intentar asimilarlo desde la misma subjeti-

vidad que domina en su obra poética. Desde esta capacidad profundamente subjetiva y de esta consciencia de existir en un tiempo histórico, escribirá en este mismo poemario una crónica del 2 de octubre («Cristal en Tlatelolco», pp. 18-20) y una «Oda elegiaca a Ernesto Guevara» (21-22), lo que prueba que el ensimismamiento de la reflexión conduce de forma natural a la vida pública. En este sentido se orienta uno de los primeros libros importantes de Escalante, *José Revueltas, una literatura del lado moridor*, de 1979.

En su crítica, el trasfondo biográfico opera en distintos niveles. En *Metafísica y delirio, El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, Evodio Escalante recuerda cómo, a principio de los años ochenta, Rubén Salazar Mallén le preguntó durante una tertulia improvisada «¿Y qué opina usted del *Canto a un dios mineral*?», a lo que Escalante respondió: «No puedo opinar porque no entiendo el poema» (10). Esta anécdota descifra el estilo y estructura de todo el libro, un ejercicio hermenéutico en el que, desde una compleja trama de referencias filosóficas asequibles a Cuesta durante los años de redacción del poema y desde pistas que continuamente se criban del otro poema imprescindible de la literatura mexicana, *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, también estudiado por él, Escalante explica lira a lira el poema completo.

Todo signo es contrario, publicado en 1988, apunta sin duda a la naturaleza contradictoria de este reflejo de la vida en la literatura que ha dominado su poesía y su crítica, donde la palabra escrita parece la única posibilidad de superación dialéctica de la realidad. En

este título se explicita, creo, la diferencia entre pensar como un ejercicio de precisión y vivir con una trayectoria errática, dilema presente ya desde los poemas de *Un demonial de días* (1975):

> PROPÓSITO
>
> Si pienso una caja fuerte debo escribir una caja fuerte
> Si pienso primavera en la hierba
>   Debo escribir primavera en la hierba
> Si pienso mañana roja de abril
>   Debo escribir mañana roja de abril
> Pero si pienso amor
>   debo dejar la pluma
>   y las palabras
> y meterme en la vida (p. 30)

En su crítica de poesía, Evodio Escalante va de la precisión intelectual de las bases filosóficas de *Muerte sin fin*, *Canto a un dios mineral* o la obra en conjunto de Octavio Paz (aunque *Piedra de sol* tiene un papel protagónico), al animado vitalismo intelectual que anima estas obras. Aunque la obra de Heidegger es un hilo conductor privilegiado entre ellas (y ahí vemos de nuevo la prerrogativa de la vida, pues su *Breve introducción al pensamiento de Heidegger* tuvo su origen remoto en el Seminario de ontología que durante varios años sostuvo Ricardo Guerra en la Universidad Nacional Autónoma de México). En *Metafísica y delirio*, por ejemplo, Escalante une las tres grandes tradiciones filosóficas que hacen falta para

entender el origen y los alcances del poema filosófico de Cuesta (Heidegger, Nietzsche y *Muerte sin fin de Gorostiza*), pero su conclusión es un apéndice biográfico donde enhebra magistralmente el suicidio de Cuesta y su leyenda negra a estas premisas estéticas y filosóficas.

También de 1975 es un poema que, en el sentido opuesto (se antoja pensar de nuevo que *Todo signo es contrario*), expresa la condición inmotivada del lenguaje; si entre el pensamiento y el concepto exigía precisión, al llegar al signo lingüístico no le queda sino aceptar su arbitrariedad y explotarla:

DICCIONARIO

Para no decir viento dije furia
Dije barcos sedientos de memoria
Para no decir alma dije pájaro
Dije costilla hundida en la ventana
Para no decir muerte dije botas
Dije marchas forzadas hacia el Volga
Para no decir odio dije cráter
Dije mesa tendida justo a las cuatro de la tarde
Dije comida fría que me sirve mi esposa (31)

De esta certeza, planteada por primera vez en el poema, surgen libros fundamentales no sólo en la bibliografía de Escalante, sino en la bibliografía de la crítica de poesía mexicana del siglo xx, como *Las metáforas de la crítica*, una lúcida y devastadora reflexión sobre el plano inconfesado de la crítica de poesía, fundamentalmen-

te metafórico. Si la crítica se basa en la metáfora, ¿no es ella misma literaria? Y si el ejercicio crítico es esencialmente poético, ¿puede tener la autoridad necesaria para juzgar a su objeto de estudio sin descrédito? Se trata de ideas seminales que están muy lejos de tener una respuesta y que si en el poema se pueden plantear sin cancelar el poema («Para no decir odio dije cráter»), en el campo del ensayo crítico conduce la disciplina a su propio cuestionamiento y promueve en cierto sentido su extinción. Mientras que el poema soporta la crítica a sí mismo, el ensayo crítico vive de milagro la paradoja de ser una metáfora y aspirar a ser una construcción distinta. ¿Cómo puede el ensayo literario aspirar a explicar el poema si él mismo es un manojo de metáforas? La resolución de Evodio Escalante es que el ensayo analítico debería simplemente ser poema. Como apunta en *Crápula*:

SITUACIÓN DEL POEMA

El poema no tiene nada qué decir
Pero lo dice todo

El poema es ciego sordo y mudo
pero lo dice todo
El poema es rígido como una piedra
    pero lo dice todo

El poema es algo que no existe
pero lo dice todo (68)

Como ha escrito Christopher Domínguez, «lo que se agradece a Escalante es la independencia de su intervención, sus apariciones violentas donde nadie lo llama y donde siempre deja el sello de una sana intemperancia» (*Proceso*, 30 de diciembre de 1989, en línea <https://www.proceso.com.mx/154188/evodio-escalante-critico> [11 sept 2018]. En efecto, lo que creo que a la larga caracterizará a la obra poética y a su ancilar (como espero haber demostrado hasta aquí) obra crítica, es el disenso, esa capacidad natural para pensar los problemas desde otra perspectiva y darles una solución inédita que sorprende y seduce.

Bibliografía

Evodio Escalante, «Un demonial de días», en *Crónicas de viaje*, Pról. de Eugenia Revueltas, Eds. Punto de Partida, 1975, pp. 39-56.

Escalante, Evodio, *José Revueltas, una literatura del lado moridor*, ERA, 1979; Ediciones Sin Nombre, 2006.

Escalante, Evodio, *Tercero en discordia*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.

Escalante, Evodio, *La intervención literaria*, Alebrije/Univesidad Autónoma de Zacatecas, 1988.

Escalante, Evodio, *Todo signo es contrario*, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

Escalante, Evodio, *La espuma del cazador*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
Escalante, Evodio, *Relámpago a la izquierda*, IMAC/Fondo Municipal para la Cultura y las Artes de Durango, 1998.
Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, 1998; Gedisa / Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
Escalante, Evodio, *José Gorostiza entre la redención y la catástrofe*, Juan Pablos/IMAC/UNAM, 2001.
Escalante, Evodio, *Elevación y caída del estridentismo*, CONACULTA/Ediciones Sin Nombre, 2003.
Escalante, Evodio, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
Escalante, Evodio, «Sobre la exclusión de la lírica en la Poética de Aristóteles», *Revista Iztapalapa*, núm. 58, (enero-junio de 2005), pp. 25-34.
Escalante, Evodio, *Breve introducción al pensamiento de Heidegger*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
Escalante, Evodio, *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, Ediciones Sin Nombre, 2011.
Escalante, Evodio, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, Ediciones Sin nombre/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
Escalante, Evodio, *Crápula*, La Otra-ICED, 2013.

Marco Antonio Campos*

Evodio Escalante y los estridentistas

Debo decir con algún orgullo, que en uno de los primeros libros colectivos de las ediciones de Punto de Partida de la UNAM, donde yo trabajaba entonces como redactor, Evodio Escalante participó con su primer poemario (*Crónica de viaje*). Publicaron también en ese tomo Luis de Tavira, José de Jesús Sampedro y José Joaquín Blanco. Era 1975. Escalante nació como poeta y creí entonces que sólo iba a ser poeta. En 1979, sin embargo, nos sorprendió a todos como ensayista con un libro hondamente maduro (*José Revueltas: una literatura del lado moridor*). Desde entonces su coterráneo José Revueltas ha sido para él una figura tutelar y no lo ha abandonado nunca. Tengo la impresión de que, por un lado, Revueltas lo llevó también a la filosofía, en especial a la lectura de Hegel y Marx, y por el otro,

* Investigador. Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universiad Nacional Autónoma de México (IIFL-UNAM).

su labor docente lo condujo a los estructuralistas, a quienes, confieso mis limitaciones, cuando los leo, me viene un bostezo tras otro.

Como crítico de poesía Evodio Escalante ha estado entre dos columnas: tradición y vanguardia. Si nos atenemos a México, las columnas las hallaríamos en dos extremos: el grupo de Contemporáneos y el grupo de los Estridentistas, es decir, entre el estudio exhaustivo del poema reflexivo («Muerte sin fin» y «Canto a un dios mineral») y las andanadas novedosas.

Una cosa no niega a la otra. Si bien en conjunto los Contemporáneos hicieron una obra superior, los Estridentistas redactaron asimismo obras notables que han sido desdeñadas por cerca de 90 años, y las cuales, Luis Mario Schneider, pero sobre todo Evodio Escalante han recuperado plausiblemente poniéndolas en el lugar justo. Pensemos en las lúdicas y extrañas novelas del guatemalteco Arqueles Vela (*La señorita etcétera*, *El café de Nadie*) y de Xavier Icaza (*Panchito Chapopote*), la poesía desbordante en imágenes audaces de Manuel Maples Arce y el irreverente ensayo *collage* de Germán List Arzubide (*El movimiento estridentista*). Las novelas antes citadas, escritas con base en fragmentos que se hilan y se deshilan, y el ensayo *collage* de List se leen con una sonrisa cómplice y una continua delicia. Escalante ha estudiado la poesía y la prosa del grupo y nos ha hecho ver sus invenciones y bellezas. Téngase en cuenta que quienes los escribieron eran una colección anómala de jóvenes admirablemente precoces de entre 20 y 30 años, y que es-

tos libros, además de encanto, contenían algo que no abundaba entre los jóvenes del grupo de Contemporáneos: un delicioso sentido del humor. Podrá oponerse que Salvador Novo lo tuvo, y es cierto, pero el suyo era un humor sangriento, de quien arranca con una frase o un poema un trozo de carne al enemigo... y con alguna frecuencia del amigo. Más: en cuestión de vanguardia novelística el jovencísimo Arqueles Vela se adelanta a todos en 1921 con *La señorita etcétera*. No menos graciosos eran los Estridentistas a la hora de redactar sus manifiestos y gritar lemas como: «Chopin a la silla eléctrica» o «Muera el cura Hidalgo» o, sobre todo, «Los que no estén de acuerdo con nosotros se los comerán los zopilotes». Aun Maples Arce, no sé si con vanidad o humor, o con ambas cosas, subtituló «Urbe» como «Súper poema bolchevique en cinco cantos». «Urbe» es el poema por excelencia, no sólo de él sino del grupo, el cual, cada vez que lo leemos, no deja de cautivarnos su imaginativa novedad. Está de más decir que Manuel Maples Arce (1898-1981), además de fundador y cabeza, fue el mejor poeta de este *grupo con grupo*. Sus principales compañeros poetas en la aventura iconoclasta y el viaje relampagueante en aquellos años veinte fueron el poblano Germán List Arzubide (1898-1998), el potosino Salvador Gallardo Dávalos (1893-1981) y el veracruzano Miguel Aguillón Guzmán (1898-1995). Curiosamente los cuatro murieron entre los 83 y los 100 años.

En su libro *Elevación y caída del estridentismo*, que versa sobre esta vanguardia, la más visible de México

como grupo en el siglo anterior, Evodio Escalante demuestra que las descalificaciones que hacían algunos miembros de Los Contemporáneos desde los años veinte a sus integrantes se han repetido como cantilena o tabarra —palabras más, palabras menos— hasta nuestros días, ya por mala fe, ya por ignorancia, ya por pereza.

Escalante cita de Saúl Yurkiévich las dos suertes de vanguardias primordiales que hubo en el siglo XX, incluyendo a sus seguidores: la modernólatra (futurismo, surrealismo) y la apocalíptica o pesimista (*Trilce* y podríamos añadir libros de Paul Celan y Juan Gelman). De los Estridentistas, tomando de ambas, Escalante refiere que se trató de una vanguardia *híbrida*. Los entonces jovencísimos estridentistas buscaron, sobre todo Maples Arce, y muy en especial en «Urbe», aun a veces de manera estentórea y facilona, unir cosmopolitismo y nacionalismo, la revolución rusa y la revolución mexicana, una visión esperanzadora de México con otra próxima a la desesperación, la individualidad desaforada con un fervor por la izquierda social. Escalante anota que en «Urbe», como nunca en la poesía mexicana, la ciudad —revolucionaria, insurrecta— se vuelve tema y personaje. Es no sólo una ciudad variada sino total. Los cinco cantos del poema son momentos del día: mañana, mediodía, tarde, noche, amanecer. En poquísimas líneas, Octavio Paz en 1966, en el prólogo de *Poesía en movimiento*, como nadie antes ni después, resumió con resplandor meridiano la lírica de Maples Arce: «El nombre [de Estridentismo] fue poco afortunado y el movimiento duró poco. Pero Maples Arce nos ha

dejado algunos poemas que me impresionan por la velocidad de lenguaje, la pasión y el valiente descaro de las imágenes. Imposible desdeñarlo, como fue la moda hasta hace poco. En la *Antología* de Jorge Cuesta se le reprochaba su romanticismo. La crítica revela cierta miopía: Apollinaire y Mayakowsky fueron románticos y el surrealismo se declaró continuador del romanticismo». El desdén siguió por décadas por hábito o ignorancia o inercia o mala fe, o más de una juntas.

Lo más encomiable de Escalante en su libro *Elevación y caída del Estridentismo*, así como en sus largos y minuciosos ensayos acerca de las novelas de Arqueles Vela y la revista representativa del grupo (*Irradiador*) es la revaloración del grupo con una lectura objetiva y justa. Después de sus trabajos no pueden leerse del mismo modo a los miembros de aquel movimiento.

A lo largo de los años he admirado de Evodio Escalante una inteligencia alerta y una sensibilidad abierta a lo nuevo —si bien se ha dejado engañar en ocasiones por el falso canto de las sirenas creyendo en novedades como estatuas de aire que caen pronto de pedestales demasiado frágiles. Con cierta frecuencia, Escalante ha dado vida, con sus artículos impetuosos y sus polémicas incendiarias, a un mundo, un mundillo y un inframundo literarios, que gusta de enmielarse en los elogios o regodearse en el fango de los insultos y las descalificaciones. Pero más allá de eso, por casi 40 años no he dejado de admirar su lucidez, aun en las ásperas discrepancias, y al cual vuelvo a verlo, como si fuera ahora, un mediodía de 1973, cuando lo conocí en

el décimo piso de Rectoría de la UNAM, en las oficinas de Punto de Partida, y que me dio entonces la impresión de un joven reservado, tímido, receloso, pero que pronto reveló su espíritu iconoclasta, y pronto asimismo, gracias en buena medida a la inolvidable Eugenia Revueltas, se dio una amistad que ha permanecido entrañable, inalterable.

Mauricio González Suárez*

Metafísica y delirio: Evodio Escalante como lector de Jorge Cuesta

Hace ya varios años, mi amigo Evodio Escalante, compartió conmigo un breve ensayo que había escrito sobre el *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta.

Como se trata de un texto que a mí siempre me ha fascinado le escribí un muy largo correo electrónico al respecto. Quiero compartir con ustedes ese correo y contarles la génesis del libro *Metafísica y delirio*. *El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*.

Comienzo con aquel correo:

Ciudad de México, a 29 de diciembre de 2010

QUERIDO MARQUÉS DEL BUEN CAMINO:

He leído por segunda vez su texto sobre el *Canto a un dios mineral*. Lo he comparado estrofa por estrofa con el trabajo que publicó hace ya veinte años Jorge Volpi.

* Maestro en Filosofía por la Universiad Nacional Autónoma de México.

Ha sido una lectura muy estimulante ya que su lectura y la de Volpi, en apariencia contradictorias son, en realidad, complementarias. Curiosamente su estrategia coincide con la de él: ambos omiten deliberadamente todo aquello que los pudiese alejar de su meta preconcebida. En el caso de Volpi demostrar que todo el poema es la descripción poética del proceso alquímico; en el suyo la exaltación del lenguaje como única trascendencia posible para el hombre. Una interpretación alquímica *versus* una interpretación hermenéutico-ontológica. Sin embargo, como le decía al principio, ambas interpretaciones se complementan.

En principio ambos trabajos comparten una misma metodología: una lectura estrofa por estrofa del poema dando una interpretación de cada una. Sin embargo Usted, Querido Marqués, no es tan riguroso como lo fue el joven Volpi ya que Usted omite varias estrofas y el joven Volpi comenta las 37 sin omitir ninguna. Creo que su trabajo, Querido Marqués, ganaría mucho si comentase rigurosamente, y en orden, las 37 estrofas que forman el poema. Obviamente este proceder tiene sus riesgos ya que hay estrofas que nos pueden desviar de nuestro objetivo último; sin embargo creo que vale la pena hacer el esfuerzo y que Usted tiene las armas necesaria para ganar esta batalla.

De hecho el principal defecto del trabajo de Volpi viene dado por su insistencia en comentar TODAS las estrofas ya que algunos de sus comentarios son realmente pobres y reductivos, pero creo que el reto está ahí y hay que tomarlo.

Así como Volpi intenta, infructuosamente, reducir el poema al proceso alquímico, Usted se niega sistemáticamente a hacer cualquier alusión al trasfondo alquímico del poema que es, sin embargo, más que evidente. De hecho creo que los conocimientos alquímicos de Cuesta son mucho más evidentes que sus conocimientos fenomenológicos. Pienso que la polémica con las interpretaciones místicas o alquímicas del poema es inevitable porque los elementos están ahí, en el propio poema, no están sobrepuestos ni vienen de fuera: el *Canto a un dios mineral* se inscribe dentro de la tradición hermética sin lugar a dudas.

Lo anterior no implica que la lectura que Usted emprende, Querido Marqués, no sea sumamente valiosa. Al contrario: confrontando los dos trabajos me doy cuenta de lo mucho del poema que se le escapa a Volpi precisamente por su insistencia maniática en demostrar que se trata únicamente de la descripción del proceso alquímico a nivel físico, mientras que Usted está abierto y es más perceptivo respecto de los múltiples niveles significativos y simbólicos del poema.

El trasfondo alquímico del poema es evidente como lo prueba esta cita de Mircea Eliade:

> Una operación mágica de crecimiento acelerado se lleva a cabo en la caldera en la que los minerales se funden. Si se hubieran quedado en el vientre de la Madre —sepultados bajo tierra— los minerales habrían crecido muy lentamente, como lentamente crece el embrión en la **matriz**, de modo que la caldera recibe un embrión cuyo crecimiento apresura.

> La caldera sustituye a la gran matriz telúrica en la que los metales invisibles y no percibidos, maduran.

Usted señala algo muy similar cuando dice:

> A esto se le podría llamar, creo que sin exagerar, la extenuación de la roca por las leyes de la física. La roca es penetrada por sangres minerales, y casi pensaría uno —avanzando un grado más— que ha sido puesta de revés, pues el acto de penetrarla termina por convertir lo que era su núcleo oscuro y secreto en una piel, esto es, en algo superficial y cristalino. El mutismo y la opacidad tenebrosa de la roca se revierten en transparencia. El oscuro **«útero»** (por así decir) de la piedra, desconocido en esencia, impenetrable, el secreto mejor guardado del planeta, invierte su núcleo y adquiere sensibilidad. El cristal se sensibiliza y es «herido» por la luz. El dios, que viene de la piedra, sufre ahora de su conciencia.

El proceso alquímico es justo esto: un renacer desde la oscuridad hacia la luz a través de una mutación de la materia; la última mutación es la muerte por medio de la cual se perfecciona lo noble que se extrae del microcosmos.

Como le decía al principio, su texto y el de Volpi se complementan. Usted hace la siguiente interpretación de la décima estrofa del poema:

> Para neutralizar el todo fluye que conduce al río de la muerte, Cuesta propone una interpretación muy

personal del mito de Narciso. El Narciso figurado por Cuesta, siempre igual a sí mismo, se contempla en el agua de su espejo y piensa no tanto que es bello, sino que es inmutable y perfecto, y que ha quedado por algún conjuro inexplicable a salvo de la ruina que arrasa con el universo. El dios Cronos, según esto, no se atreve a tocarlo. Saturno no devora a sus hijos. Por eso muy orondo se considera de un encanto al conjuro / en una isla a salvo de las horas.

Transcribo el arranque de este scherzo con el que Cuesta introduce, sin nombrarla, la imagen de su Narciso:

Nada perdura, ¡oh, nubes!, ni descansa.
Cuando en una agua adormecida y mansa
un rostro se aventura,
igual retorna a sí del hondo viaje
y del lúcido abismo del paisaje
recobra su figura.

Es interesante que el abismo del paisaje, al que el poema atribuye una «lucidez», pueda engullir como si se tratase de una personificación de la nada el rostro del personaje. Y no es menos interesante saber que éste ha logrado «recobrar» ese rostro que estaba a punto de disolverse en la nada devoradora del paisaje. Hasta el hecho en apariencia inofensivo de mirarse en un espejo de agua comporta peligros que pueden ser fatales, parece advertir Cuesta.

Respecto de la misma décima estrofa Volpi hace la siguiente interpretación:

> De entrada nos topamos con el mito de Narciso, tan querido para los simbolistas y sobre todo para Valéry. Muy largo sería desentrañar los múltiples elementos que lo conforman; baste mencionar ahora su relación con el mito del andrógino o hermafrodita primitivo. Ambos misterios se han asociado siempre, pues tanto la unión de Narciso con su imagen en el agua como la de lo masculino con lo femenino tienen su correspondencia en la unión del cuerpo con el alma. Como escribe Joseph Campbell: «Los dioses masculinos-femeninos son comunes en el mundo del mito. La gran Original de las crónicas chinas, la santa T'ai Yuan, combina en su persona el masculino Yang y el femenino Yin. Y entre los griegos, no sólo Hermafrodito, el hijo de Hermes y Afrodita, sino también Eros tenía sexo masculino y femenino» La unificación, comenta Francois Flahault, «es asimismo la vana tentativa de Narciso, que muere sin haber logrado unirse a su doble. Narciso no es un dios y fracasa en su intento de consumar la dualidad; aunque su reflejo sea idéntico a él, no llega a fundirse con él, a no ser sino uno con él» Campbell nos explica que todo esto «representa una de las formas básicas de simbolizar el misterio de la creación: la eternidad que se convierte en tiempo, la división del uno en dos y luego en muchos, así como la generación de vida

> nueva a través de la conjunción de dos» Las ideas de Cuesta no son otras. En el poema, la descripción de esta *coincidentia oppositorum*, del azufre y el mercurio de los filósofos, se muestra en las estrofas 10 a 12. En la primera de éstas se le dice a las nubes (a la volatilidad) que nada perdura —en el tiempo— ni descansa —en el espacio— cuando en el mar de mercurio (en el agua adormecida y mansa) se aventura el azufre o principio masculino (el rostro de Narciso), que regresa inalterado de su viaje a las aguas —es la imagen idéntica del espejo— y que conserva su forma a partir del lúcido abismo, del oscuro arcano de la auto contemplación mística

Usted y Volpi coinciden en la interpretación de esta estrofa, aunque sacan conclusiones muy distintas de la misma, pero es importante señalar tanto las coincidencias como las divergencias.

Ahora pasamos a otro ejemplo de cómo la lectura sesgada de Volpi le impide ver muchas cosas que están en el poema. La estrofa 21 del *Canto a un dios mineral* dice:

> Signos extraños hurta la memoria,
> para una muda y condenada historia,
> y acaricia las huellas
> como si oculta obsecación lograra,
> a fuerza de tallar la sombra avara
> recuperar estrellas.

Al respecto Volpi señala lo siguiente:

> El origen de la materia (la memoria) produce gran variedad de señales y colores (signos extraños) que bien podrían formar una historia secuenciada, pero ha de permanecer en el olvido del mineral (muda y condenada) Todo esto como si tallando obsesivamente el cuerpo negro (la sombra avara) pudiera recuperarse su color blanco —albedo o blancor— con lo que se cierra este difícil régimen.

Creo que esta es una de las interpretaciones más fallidas de Volpi, ya que la estrofa 21 encierra un enorme potencial interpretativo. Veamos qué nos dice Usted, Querido Marqués, respecto de la misma estrofa:

> Esta es sin duda una de las estrofas más bellas e intrincadas de todo el poema. Primero, ¿De qué signos se habla? ¿Y porqué tendrían que ser extraños? ¿De dónde les viene por cierto la extrañeza, la alienidad? Segundo, ¿por qué ha de cometer con ellos un «hurto» la memoria? ¿Por qué la violencia de este acto? ¿Es que la verdad es un «robo»? Tercero, ¿qué clase de historia es la que hay que rescatar?, y ¿por qué ha de ser ésta una muda y condenada historia? No parece fácil resolver estas interrogaciones. El recurso a la lectura homonímica me hace pensar que la palabra muda, que en el contexto se refiere a «silente» o incluso a «inefable», significación que hay que retener en todo momento, también puede aludir a muda en el sentido de cambio, un cambio «de vestiduras», o todavía más fuerte, de naturaleza, que tendría que

> experimentarse como pavoroso. ¿Por esto se habla de una historia condenada, porque es la historia de un devenir-otro, de un proceso alienante que ha de ser rechazado como si se tratara del engendramiento de un ser anti-natural, del cual lo único que ahora tenemos son las huellas, esos indicios que de manera obcecada acaricia la memoria? Se diría que esta estrofa otorga a la memoria una función decisiva, una función genésica o cuando menos reparadora que apunta a la trascendencia. Si el presente se evade constantemente, el recuerdo puede ser el único recurso para ponerlo a trabajar en nuestro favor, una vez que ya no es presente sino haber sido. Por eso la memoria, ladrona de tesoros, tendría que arrancar estos signos extraños, desaparecerlos, engullirlos, guardarlos en su seno, y desde ahí —como una entraña obcecada que trabaja en lo oscuro a favor de un destino que ya se presiente estelar— tallarlos y presionarlos de tal suerte que sea posible, partiendo de la consunción de estos signos a los que se compara con una sombra avara (lo que permite llamarlos «oscuros»), recuperar estrellas.

De hecho su interpretación de esta estrofa y la reciente lectura de un excelente libro de Roberto Calasso, *Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne*, me llevaron a formular la siguiente pregunta: ¿No será el *Canto a un dios mineral* un jeroglífico?

Para los seguidores de la tradición hermética los jeroglíficos son superiores al lenguaje discursivo porque

se ofrecen inmediatamente a la contemplación, omitiendo la mediación del lenguaje articulado. El libro de la naturaleza está escrito en jeroglíficos ya que, como dice Plotino, «cada signo grabado es por lo tanto una ciencia, una sophía, una cosa real, captada inmediatamente y no como un razonamiento o una deliberación» (*Enéadas*, V, 8) Tal vez lo que Cuesta intentó con su *Canto*... fue, precisamente, acceder al Libro de la Naturaleza de forma inmediata y no mediada, es decir, cada estrofa podría ser vista como un jeroglífico. Por ejemplo la primera:

> Capto la seña de una mano y veo
> que hay una libertad en mi deseo;
> ni dura ni reposa;
> las nubes de su objeto el tiempo altera
> como el agua la espuma prisionera
> de la masa ondulosa.

El jeroglífico correspondiente sería la palma de una mano abierta con un ojo sobre un fondo de nubes y olas.

Ya sé que tal vez exagero, pero en especial esta estrofa, la 21, me hizo pensar en todo lo que Calasso dice respecto de los jeroglíficos, esos «signos extraños» que, hasta Champollion, eran «mudos». Dentro de la tradición hermética un jeroglífico no se corresponde con un sonido sino con una idea o, más precisamente, con una cosa, con un aspecto de la realidad que nos es revelado solamente por ese jeroglífico en lo particular. Así ese «acariciar las huellas» y ese «tallar la sombra avara» nos permiten «recuperar estrellas» porque logramos re-

cuperar el sentido de los jeroglíficos que a nuestra memoria le habían sido hurtados. Dentro de la tradición hermética el paso del jeroglífico a la metáfora es obra de Satán.

Dice Calasso: «Del jeroglífico se pasa a la metáfora, que en la acepción moderna significa ornamento, decoración, definición no vinculante. Esta figura retórica tan devaluada y poco seria invadirá el mundo, extenderá sus filamentos sobre cada región de la realidad —y las cosas mismas se convertirán en metáfora— El mundo aparecerá transmutado en una serie de emblemas vivientes cuyo texto se halla perdido para siempre.» (p. 68) Aquí surge la pregunta ¿estaba o no familiarizado Cuesta con la tradición hermética? Lo más probable es que sí, que conociera y hubiese leído bastantes tratados de alquimia e, inclusive, que hubiese realizado experimentos de esa índole. Ahora bien, como buen conocedor de la tradición hermética no podría haber escrito un poema simplemente «metafórico» sino que habría intentando, por lo menos, que fuera «jeroglífico», es decir, que hubiese una correlación con el mundo real, que a través de su lectura un aspecto del libro de la naturaleza nos fuese revelado. Creo que el sentido último de la muerte como última mutación hacia la perfección es ese aspecto que el poema nos revela. Y está expresado en una estrofa que Usted, Querido Marqués, lamentablemente omite. Es la número 32 y dice así:

> Oh, eternidad, la muerte es la medida,
> compás y azar de cada frágil vida

> la numera la Parca.
> Y alzan tus muros las dispersas horas,
> que distantes o próximas, sonoras
> allí graban su marca.

Aquí el comentario de Volpi sí es acertado aunque no agota todo el significado de estos versos:

> Aparece en este momento un tema autobiográfico y existencial que dominará el resto del poema, y en el cual nadie había reparado antes: la aceptación de la muerte como antesala del renacimiento del alma. Después de conocer todo el magisterio alquímico, Cuesta ha llegado a la conclusión extrema de que «la muerte es la medida; la Parca compás y azar de cada vida frágil» tampoco es coincidencia que esta confesión se la haga a la eternidad. Toda la cosmovisión del último Cuesta —del Cuesta sabio o loco— se halla presente en estos versos. De la misma manera, todas las horas «distantes o próximas» se encuentran incluidas en la eternidad: ella es el recipiente del tiempo.

Aquí también me gustaría hacerle una sugerencia para su trabajo: además de comentar cada una de las 37 estrofas sería muy útil que escribiese Usted una especie de introducción a la historia del poema. En el Epílogo Usted comenta que el verdadero problema filológico es que el delirio no puede fijar un texto. Sin embargo sería muy enriquecedor que en el aparato crítico seña-

lara Usted aquellas versiones que resultan, de plano, contradictorias. Me refiero en especial a esta estrofa 32 que en la versión publicada por Luis Mario Schneider (1964) dice:

> Oh, eternidad, la muerte es la
> medida; la Parca compás y azar de
> cada vida frágil...

Y en la versión de las Obras Reunidas dice:

> Oh, eternidad, la muerte es la medida,
> compás y azar de cada frágil vida,
> la numera la Parca

Entonces ¿qué pasó? ¿Luis Mario de plano eliminó eso de «la numera» y cambió el orden de los versos así nomás porque sí? Aquí sí que se necesita de un trabajo fino de filología. ¿Se conserva el mecanoscrito original? ¿Se ha publicado? ¿Se puede consultar? Una breve historia de los distintos avatares del poema se agradecería mucho, Querido Marqués. Además, si Usted comenta las 37 estrofas también puede colaborar a fijar el texto de manera definitiva, ¿no cree?

Coincido con Usted, Querido Marqués del Buen Camino, en sus conclusiones finales: aunque el Señor Absoluto sigue imponiendo su Ley inapelable, el mundo de los signos (¿jeroglíficos?) posibilita la trascendencia. Hay un infinito contenido en nuestra finitud: es el Lenguaje.

Lo abrazo con afecto,
El Conde Extraviado

Hasta aquí el correo original. La primera respuesta que recibí de Evodio, Marqués del Buen Camino, fue esta:

> Querido Conde: Estupenda y minuciosa lectura la que me propone Ud, la que realiza comparando mi texto con el de Volpi y agregando lo que hay que agregar, Eliade, Calasso... Disculpe que no le conteste ahora como es debido, tomo muy en cuenta sus observaciones y sugerencias... pero... pero me encuentro en Puerto Morelos, disfrutando unos hermosos días en la zona de Cancún que Ud bien conoce. Me estoy hospedando en el Ceiba del Mar... He visto cosas hermosas de verdad, merodeando en la playa. Hoy hace excelente día pese a los pronósticos. Estoy al lado de Sylvia, en plan de descanso y disfrute. Pospongo entonces todo comentario. Ya nos veremos en el DF para conversar sobre esto. (31/12/2010)

Creo que pueden imaginar que mi decepción fue muy grande. Afortunadamente, después recibí este otro correo:

> Querido Conde Extraviado: ¿Cómo está Ud? Espero que muy bien. Le escribo para saludarlo y para darle de nuevo (again and again) las gracias por su erudito y propositivo correo del 29 de diciembre

> de 2010... Tenía Ud razón en todo o en casi todo lo que me observaba en ese documento. Aproveché el lapsus de vacaciones entre trimestre y trimestre en la UAM para retomar, reelaborar, ampliar, etc. mi librico acerca de Jorge Cuesta y creo que terminé haciéndole caso a casi todas sus sugerencias. Así es que de nuevo me siento muy agradecido con Ud por su cuidadosa y fina lectura que mucho me aprovechó. (17/05/2011)

Y, en efecto, Evodio aceptó el reto y le enmendó la plana a Jorge Volpi:

> En un ensayo demasiado volcado al pensamiento alquímico, «El magisterio de Jorge Cuesta», Jorge Volpi destaca de este modo el significado vivencial de la estrofa 32: «Aparece en este momento un tema autobiográfico y existencial que dominará el resto del poema, y en el cual nadie había reparado antes: la aceptación de la muerte como antesala del renacimiento del alma.» La idea de la finitud, es decir, del carácter imperioso e inexcusable del llamado «ser-para-la-muerte», difundido por el pensamiento ontológico de Heidegger, empero, no es sino el eje del pensamiento existencialista tan en boga en el grupo de los Contemporáneos durante los años en que Cuesta escribe su texto. Se entiende con ello que la existencia sólo adquiere sentido en su confrontación con la muerte. De esto es de lo que habla Cuesta. Por eso sostiene: la muerte es la medida. La

> Parca, personaje emblemático (Gorostiza la nombraba putilla de rubor helado) es la que numera, o sea la que somete a número la frágil vida de los hombres sobre la tierra. Conjuntando trazo inteligente (el compás) y la acción de la casualidad (el azar), la Parca da un número temporal a cada ser humano. Al sintonizar con los existencialistas y al abogar por una comprensión de la finitud, Cuesta no entiende que con ello se está en la antesala de un supuesto «renacimiento» del alma (ni mucho menos de una «resurrección» de los cuerpos) como pretende Volpi desde un marco hermenéutico que hunde sus raíces en el pensamiento cristiano. Antes bien, estamos ante la muerte monda y lironda como «posibilidad de la absoluta imposibilidad del ser ahí.»

Y, ya en la edición definitiva del texto, Evodio expone su propia interpretación del *Canto a un dios mineral:*

> ¿Y cuál es la obra que exalta el poema, esto es, lo que en esencia permanece? [...] es la cultura y la conciencia que tenemos de esa cultura. [...] Aunque el Señor Absoluto (la muerte) sigue imponiendo su ley implacable en el universo, el mundo de los signos posibilita la trascendencia. Al horizonte de la finitud como esclavitud irremediable de todo lo que vive, Cuesta yuxtapone el horizonte de una infinitud cargada de promesas. Pero esta infinitud, mejor que estar emparentada con la existencia de los

> astros, de lo sublime superior, se consigue gracias a un arduo proceso de identificación con la materia de este mundo. Esta ecuación identificatoria la proclama Cuesta con todas sus letras en los versos con los que remata su composición: El sabor que destila la tiniebla / es el propio sentido, que otros puebla / y el futuro domina. Se diría que la tiniebla, entiéndase: lo más siniestro de la roca mineral, lo telúrico quintaesenciado, destila un sabor (que es también un saber) y concuerda, este es el prodigio, con el propio sentido.

Así que puedo concluir esta exposición citándome a mí mismo en el final de aquel correo escrito el 29 de diciembre de 2010:

> Coincido con Usted, Querido Marqués del Buen Camino, en sus conclusiones finales: aunque el Señor Absoluto sigue imponiendo su Ley inapelable, el mundo de los signos (¿jeroglíficos?) posibilita la trascendencia. Hay un infinito contenido en nuestra finitud: es el Lenguaje.

Ciudad de México y 22 de octubre de 2018.

Salvador Rocha*

Evocaciones heideggerianas

> Pero lo que se busca es el ser. El «fenómeno» en sentido fenomenológico, fue determinado como lo que se muestra como ser y estructura de ser.
> Heidegger

La amistad como juego de opacidades y trasparencias, hablando aquí en nombre del otro, representa afinidad y complicidad.

Abstrusa solidaridad adhesiva, carnavalesca, Dioniso encendido arrastrado por Apolo.

¿Quién lleva la voz del amigo?, no soy yo, tampoco es *psique*, no es un sujeto; *subjectum* de quién... La amistad habla ella misma en lenguas completamente nuevas.

Como amigo, soy un relevo, una disonancia, la cuerda suelta del piano de Lady Madonna.

El animal racional que soy; *zoon lógon ékon,* dice Heidegger, disimula el suelo fenoménico de cual se extrae la definición de *Dasein*.

* Psicoanalista. Asociación Psicoanalítica Mexicana.

Aquello que nos habla con la fuerza inagotable de lo sencillo: el camino, la lluvia y los pájaros. ¿Acaso la voz del silencio, o las armonías secretas del órgano de Olivier Messiaen en la Iglesia de la Trinidad en París?

Philia platónico-aristotélica, el *Dasein* no tiene un oído, y no puede escuchar más que en la medida en que porta, encarna, al amigo.

El amigo hace cuerpo en el *Dasein*, se es ahí, donde se es otro. La dinámica del maestro y el alumno; del amo y el esclavo.

Mitsein que en el silencio al morar en otro, se hace, todavía, más silencio.

Fuimos un tiempo, aprendices en las asimétricas ambigüedades de la dialéctica del *erómenos-erastés*.

Un respiro, voz sofocada, interna rememoración.

Ágape en casa del maestro Guerra, y en sus últimos acordes: coalición de afecto, auténtica *Befindlichkeit*, la llegada al conocimiento por la vía de Eros.

Y una estrella que se apaga.

‹Uno›

Conocí a Evodio en 1995 durante un seminario de Ontología que dictaba Ricardo Guerra en la Facultad de Filosofía de la UNAM. Recuerdo cuando, por primera vez, esperé a que llegara el maestro. Me presenté: soy psicoanalista y tengo interés en estudiar a Heidegger. Me preguntó: ¿conoce a Pepe Cueli? Por supuesto contesté, soy su discípulo. ¿Todavía sigue estudiando a Derrida? (pronunciado con un tono afrancesado), me dijo: Con

gusto, pásele, y me quedé, hasta el día en que el Búho de Minerva buscó nuevas latitudes.

En un ambiente de hospitalidad, las mañanas de los martes, hurgamos letra por letra: *Ser y Tiempo*, *La Critica de la Razón Pura*, *La Fenomenología del Espíritu* y algunos otros textos, para los cuales, una vida no nos sería suficiente.

Filiación y un desinteresado gusto por la verdad: sentí que estaba en la Academia de Platón. Especialmente Heidegger habría de revelarme universos infinitos del pensar.

Cuando comprendí mi privilegio, imaginaba sentados mirando con curiosidad a José Gaos, Wenceslao Roces, Luis Villoro, Emilio Uranga, Alejandro Rossi, Adolfo Sánchez Vázquez... tantos otros.

Evodio, de fuerte raigambre hegeliana, interpelaba con frecuencia a nuestro maestro, discípulo de Jean Hyppolite. Ricardo Guerra, tirando al blanco, sonreía: «Bueno, eso sería muy discutible»...

Fueron estaciones marcadas por la apertura, un tiempo de nosotros; nosotros mismos, amigos. Ahí conocería a Mauricio González, Salvador Gallardo, Luis Tamayo, Ángel Xolocotzi, Carlos Oliva, Adriana Yáñez y algunos otros. El seminario se extendió hacia el ámbito de lo personal, en alguna Cava, compartimos en incontables ocasiones la charla con el pan y el vino. Construiríamos un refugio para el Ser.

Como lo sabe bien Evodio, no todas las construcciones son moradas. Algunas veces, sólo puentes azarosos de la experiencia, lugares para el reposo frugal.

Compartir es construir un espacio de reflexión en clave literaria, es habitar la poesía y pensar la filosofía. Agalma en síncopa de Jazz.

La complicidad nos permitió edificar habitaciones para el Ser.

> ¿Pero qué significa construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, buan, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir. El significado propio del verbo bauen (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido.

> *El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el Buan, el habitar.*
>
> Heidegger

Habitamos, agarrados de nada más que ilusiones y un poco de aliento, en cada caso: habladurías y «mundaneidad».

Al final de cuentas animados por el lenguaje. Logramos custodiar, velar y desvelar el legado. Heidegger o Cartier Bresson, T. S. Eliot o José Revueltas. Samuel Beckett o deletrear una *Muerte sin fin*, entre las disonancias de una mujer solitaria.

Titubeantes de camino al ser aprendimos a balbucear: Thelonious Sphere Monk, Thelonious, Felonious...

> *Sentimos el vacío de Thelonious apartado del borde del piano, el interminable diástole de un solo inmenso corazón donde laten todas nuestras sangres, y*

del piano, el oso se balancea amablemente y regresa nube a nube hacia el teclado, lo mira como por primera vez, pasea por el aire los dedos indecisos, los deja caer y estamos salvados, hay Thelonious capitán, hay rumbo por un rato.

Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos.*

‹Dos›

El Luto Humano
in Räthselform,
O las variables del rompecabezas en las épocas del adiós.
La noche oscura del alma y la espuma del cazador

> Para comenzar, escucharemos unas palabras de Novalis. Se encuentran en un texto que él ha titulado Monólogo. El título alude al secreto del habla: el habla habla única y solitariamente consigo misma. Una frase del texto dice: «Precisamente esto, lo que el habla tiene de propio, a saber, que sólo se ocupa de sí misma, nadie lo sabe.»
>
> Heidegger, *De Camino al Habla*

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos,
no ama por encima de todas las maravillas
del espacio circundante, a la luz jubilosa,
con sus colores, sus rayos y sus ondas,
dulce omnipresencia al despuntar el alba?
Como alma íntima y vital la respira el mundo gigantesco

de los astros que flotan, en incesante danza,
por su fluido azul, la respira la piedra centelleante
y en eterno reposo, la respira la planta, meditativa,
que sorbe la savia de la tierra, y el salvaje animal,
ardiente y multiforme, pero antes que todos ellos,
la respira el egregio extranjero, de ojos pensativos
y labios suavemente cerrados y llenos de sonidos.
Como un rey de la naturaleza terrestre, la luz convoca
todas las fuerzas a cambios innúmeros, crea
y destruye infinitas ataduras, envuelve a todos los seres
de la tierra en su aureola celestial,
con su sola presencia revela el esplendor
de los reinos de este mundo.

[Novalis, Canto 1, «Himnos a la Noche»]

El extrañamiento después de un sueño profundo que nos abre a los ojos de la noche, cuando el silencio de la distancia se arroja sobre la ventana. Imágenes crepitantes y el amor duerme. La calle se asoma a la casa.

Despertar es el grito ahogado de la realidad. La luz, vibración del aire.

Amarillos entre las persianas, un pensamiento distraído.

Trémolo deletrear tu memoria, acariciar sus huellas.

Mis ojos pensativos luchan contra el olvido. Un claro del bosque aligera el ocultamiento de tu ausencia. Ahora consigo habitar los huecos de tu negatividad fecunda.

La apertura en Heidegger, *Lichtung*, representa un principio de apertura para los entes. Si bien, la metáfora del claro del bosque toma distancia de la tradición

metafísica, con su raigambre de luz, durante la ilustración; iluminación, *Lumières*, *Enlightenment*, *Iluminismo*, *Aufklärung*.

Un punto de ruptura y de enorme actualidad es que la *Lichtung* pretende pensar al ser sin la mediación de un sujeto; una *res* extensa pensante. Traducida del latín como: sustancia extensa o materia extensa. Una de las tres sustancias descritas por Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*, junto con la *res cogitans*, o sustancia mental y Dios.

Todo lo que es, está como la condición de la luz. Existe como límite infranqueable vertebrado entre dos vías: la primera como límite ante esa actitud inveterada y metafísica con su proyecto de una verdad absoluta, total, en ruptura con el historicismo y la finitud propia de la existencia. Por otro lado, en tanto límite formal en la imposibilidad de pensar un principio rector; ente-supremo, que sirva como determinación propia del ser. El ser no ha de ser reducible a cualquier ente; ni siquiera al ente supremo. El claro del ser constituye la imposibilidad del olvido. No representa el transito del ser a lo ente; es el espacio de claridad donde el ahí (*Da*) que comporta el mundo, ahora se hace presencia; aparece, permite al ente salir a la luz. Integra la posibilidad fenomenológica por excelencia: *Dasein*.

El ser caído en la negatividad ontológica se da la mano con el tiempo y la angustia.

La esencia del *Ser ahí* no consiste en ser un animal racional, sino que, por su estar ex-tático, en la coincidencia de los tres éxtasis de la temporalidad, el lenguaje es aquello que lo liga con el ser.

Pero un ser extranjero para sí, tal como lo ilustra Novalis, fragmentado. Intenta superarse a sí mismo, en una síntesis de luz, vida y muerte dejando de lado las contradicciones; el fragmento como filosofía de la nostalgia.

Un poco a la manera de Schelling, como una odisea del espíritu que constituye un todo con la naturaleza hasta que sucede la fractura que el arte intentará cicatrizar.

Lo indeterminado del ser adquiere sentido por medio del arte, puesto que, el arte no sabe de la diferencia entre lo real y lo ideal; lo infinito y lo finito; del hombre y la naturaleza; de la vida y la muerte.

Ante un Fichte —quien con su frío intelectualismo y el idealismo absoluto que piensa que fuera del Yo no hay nada; que todo está en el interior y todo lo que está afuera existe por decisión del Yo—. Novalis se inclina por el exterior y la intuición, muy de cerca de los místicos medievales como el dominíco *Meister* Eckhart; o incluso Parménides, para quienes pensar y ser son lo mismo.

El sujeto sale de sí mismo. En un éxtasis transforma el mundo para hacer coincidir lo de fuera con el proyecto interno por analogía entre el ser humano y el universo. Microcosmos y macroantropos. La intuición intelectual no es una aprehensión pasiva de lo que está fuera del sujeto sino intervención activa sobre las cosas del universo. El espiritu sobre la materia, hacer de las cosas ideas y de las ideas cosas. Los objetos sufren por la brutalidad e indiferencia con la cual son tratados por los hombres.

El microcosmos humano y el macroantropos del universo coinciden en Novalis en el *Stimmung*. Un estado de ánimo; un temple como acorde musical donde

se atempera el alma. Una afectividad originaria, donde coinciden la musicalidad interna con el silencio de los espacios infinitos del universo.

De esta forma la poesía se torna en la heroína de la filosofía, la filosofía en la teoría de la poesía.

Una praxis en medio de la noche misteriosa como el lugar del conocimiento infinito.

Conversaciones íntimas entre la luz negra del espacio invertido del cielo.

Los sueños como una manifestación de una realidad invisible, sagrado sueño, expresión de una conciencia superior accesible por la magia poética.

El mundo nos es dado desde una tonalidad afectiva del alma. El *Stimmung*.

Novalis acoge bajo la razón a aquellos que confían a la noche, como sabios que se entregan a los sueños. Mientras que, en la sinrazón, habitan los locos que desconfían de los sueños y desconocen de la noche; por eso no aceptan la llave de la morada de los bienaventurados y los silenciosos mensajeros de los espacios infinitos.

Los cuerdos y razonables son los hijos de la noche. Aquellos que transitan por la colina del santo sepulcro de Sophie que conduce hacia el ámbito de la luz y la noche, intersección de camino hacia una vida nueva.

Donde el extranjero en el reino de la luz funde las fronteras entre el aquí y el allá.

Las tonalidades afectivas del alma, contienen un modo de acceso privilegiado al macroantropos, generan una comprensión del ser muy distinta a la llevada a cabo por la tradición, que opone nostalgia a melancolía.

Ante la tumba de la amada, Novalis experimentaría lo que se ha llamado *Sophieerlebnis* (experiencia Sophie), en la génesis de los *Himnos a la noche*.

> Comencé a leer a Shakespeare, me adentré en su lectura. Al atardecer me fui con Sophie. Entonces experimenté una felicidad indecible, momentos de entusiasmo como relámpagos. Vi cómo la tumba se convertía ante mí en una nube de polvo, siglos como momentos —sentía la proximidad de ella—, me parecía que iba a aparecer de un momento a otro.
>
> *Himnos a la Noche (4)*

> *Camino al otro lado, y sé que cada pena va a ser el aguijón de un placer infinito.*
> *Todavía algún tiempo, y seré liberado, yaceré embriagado en brazos del Amor.*
> *La vida infinita bulle dentro de mí: miro desde lo alto, me asomo hacia ti.*
> *En aquella colina tu brillo palidece, y una sombra te ofrece una fresca corona.*
> ¡Oh, Bienamada, aspira mi ser todo hacia ti; así podré amar, así podré dormir.
> *Ya siento de la muerte olas de juventud, en bálsamo y en éter mi sangre se convierte.*
> *Vivo durante el día lleno de fe y de valor, y por la Noche muero presa de un santo ardor.*

‹Tres›

Habla, aunque digas cada vez lo mismo; la eterna reiteración.

En el nacimiento coinciden dos vertientes; aparición y linaje.

Hércules y Dioniso aceleran el curso de la historia. El primero constructor capaz de modelar la naturaleza. El segundo mediante un ágape restaurador de esa misma naturaleza con el vino y el canto.

Las monedas echadas. <El crepúsculo florece>

El escritor comienza en el momento de la pregunta

Ambigua lectura de la fuerza que nos habita, una y otra vez.

Historia como pura evanescencia, potencia que arraiga en la interrogación.

Devengo, me escribo, soy escrito, me *ex-cribo*...

Escombros del recuerdo goteo del vientre.

Un silencio de hollín el crujido de la evocación.

Pasto recién segado.

Orfandad metafísica.

Ceniza en los ojos antes de la invención de las lagrimas.

Las ciudades pueden cambiar, pero siempre tendremos el ayer.

Habla, aunque sea en silencio.

Traza círculos cada vez más anchos.

Más que esto, precisamente esto.

Sacerdote de la poesía diciendo lo que se dice aunque sea otra cosa;

enigma ardiente en ambos extremos.

> *«Ya no tenemos nada que buscar —harto está el corazón—, vacío el mundo».*

‹Cuatro›

Habla aunque digas cada vez lo mismo. La poesía de las piedras.
«Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta es la sorpresa de un capullo que se abre...» El esfuerzo de un alquimista por transmutar el mineral en nube y después en pensamiento. Roca espiritual. La materia deviene pensamiento; pensamiento y ser son lo mismo, y la mirada como forma del espacio mismo donde existe el *Dasein*. Ya no se intenta comprenderlo, es un *factum*. No hay sujeto; el ser es tiempo. En palabras de Derrida:

> En tanto que soy mi padre, estoy muerto y soy la muerte. En tanto que soy mi madre, soy la vida que persevera, el vivo, la viva.
>
> Soy a la vez mi padre, mi madre y yo: y yo que soy mi padre, mi madre y yo, soy también mi hijo y yo, el muerto y la viva, etc.
>
> Esto es lo que soy, tal y tal (ich bin der und der). Y no podréis escuchar mi nombre más que si lo hacéis en este sentido, en el sentido del muerto y de la vida, el nombre doble y dividido del padre muerto y de la viva, de la madre que sobrevive, que sobrevivirá de hecho hasta enterrarme. Superviviente es la madre, supervivencia es el nom-

> bre de la madre. Tal supervivencia es mi vida que a la vez desborda: y el nombre de mi muerte, de mi vida muerta: he aquí el nombre de mi padre, el patronímico.

La pareja Apolo-Dioniso representa el meollo fugaz de la interpretación nietzscheana, de una concepción del mundo; *ich bin der und der.*

Habla aunque digas cada vez lo mismo; aunque no tengas más que decir que una mera declaración de amor: El la amaba y ella a él.

> *Como si fuera un sueño, pues sujeta,*
> *no escapa de la física que aprieta*
> *en la roca la entraña,*
> *la penetra con sangres minerales*
> *y la entrega en la piel de los cristales*
> *a la luz, que la daña...*
>
> J. Cuesta

‹Cinco›

¿Por qué otro libro sobre Heidegger?

Por que filosofía, en palabras de Hegel, es el tiempo de una época captado por el pensamiento.

Evodio escribe un texto cromático sobre Heidegger, donde empalma la reflexión filosófica con la poesía desde su involucramiento con el transcurrir del pensar. Cadencias entre contralto y tenor.

Desde un Hegel que pensaba enseñar alemán a la filosofía; Evodio hace lo propio con el conocimiento, sabiendo, que por encima de la realidad está siempre la posibilidad.

Su texto es muchos textos, en un sentido es ontológico y sabe a Kant, sabe a un Heidegger que se comprende desde el tiempo colgando de los hilos de la teología, la ontología, la hermenéutica, la fenomenología y la filosofía de la vida.

No se trata de tal o cual aspecto de las cosas, de los entes, de los fenómenos; eso sería degradar al *Dasein* a una mera medición estadística.

En plena lucha contra el subjetivismo, nos recuerda que nada hay más muerto que las vivencias.

A partir de un saber que no es inocente, nos cuenta de un ser que se hace en el mundo, que hace mundo, mientras el mundo: «mundea» en expresión de Heidegger.

El pensar meditativo *Besinnung,* tiene su objetivo en una ética del convivir; ser con otro, adecuado a un modo histórico y óntico del ser del hombre, en una línea que conduce hacia el *ethos* heracliteano a la manera de morada.

El tema de la morada con sus resonancias en Levinas, exige toda una reflexión, donde el uno significa el otro y a su vez éste es significado por él, y cada uno es figura del otro.

Puesto que para Heidegger los mortales han de habitar la tierra cuidando de su buena muerte en el silencio de un Dios ausente; callado, quizá triste. Y el peligro de la erección moderna de nuevos ídolos esperando la gracia de la salvación.

Para Heidegger el tiempo propio se mide en la tendencia griega, siguiendo a Hölderlin como la manera de ir más allá de la disolución del individuo y la estéril repetición de lo mismo.

Contra las prácticas rápidas de la interpretación y la certeza, nos recuerda que el *Dasein* es la posibilidad de extraviarse entre signos e imágenes.

El núcleo de la posibilidad existencial es la comprensión. Sin embargo, una comprensión siempre provisional, abierta, por ello para Heidegger, el lenguaje no es más que otro útil, en un mundo pleno de ilusiones.

Bajo un cielo estrellado, entre las posibilidades del discernimiento, sobre el garabato de su condición de arrojado, coinciden los tres éxtasis de la temporalidad.

Ante una asamblea de símbolos el *Dasein* escribe un signo de manera provisional, cuerda al aire. A la manera del Meister Eckhart:

> *«es en la quietud y en el silencio que la palabra de Dios será oída»*

‹Seis›

La lámpara de Diógenes

Afirma Evodio sobre *El Luto Humano:* el novelista José Revueltas aglomera los nombres, prodigios de la frase nominal, para que nosotros los lectores pongamos el verbo. Para que seamos nosotros el verbo.

> «Un ojo absoluto se estableció para perseguir a Caín.
> Y Caín miró este ojo en todas partes, pero sobre todo en su soledad.
> El ojo, el coro, el destino, la multitud, la historia».

Una pesadilla de placer destructivo, el hombre deberá arrancarse de su cuerpo, en su deseo de reconocimiento, aquello que lo enfrenta con el horror.

Los sentimientos preexisten a las palabras; *Stimmung*, que los enuncian y no existen para la conciencia sino sólo a partir que son nombrados. Por supuesto los afectos también preexisten y organizan la cultura.

Formas de influencia transmitidas en formulaciones afectivas que se expresan siempre con la fuerza de lo reprimido, de lo desconocido, en modos arcaicos. El *Stimmung* por vía de la cultura se condensa en una formula afectiva; tonalidades afectivas del alma a las que Aby Warburg denomina *Pathosformel*.

Al pensar en Ítaca las piedras del río me abaten, la significación de la muerte en el contexto de lo cultural o histórico, es decir dentro del mundo del Espíritu.

Kojève destaca que el concepto de Espíritu procede de la tradición cristiana y Hegel lo opone al paganismo griego, que concibe el Ser natural como un ciclo eterno. Sin embargo algunos términos pueden incrementar el campo de expresión de los sentimientos, tal es el caso de palabras como nostalgia, o como saudade. Como un claro ejemplo de las oscilaciones de naturaleza y cultura. Otros, por su obsolescencia simplemente desaparecen, aunque Caín pueda todavía verlos después de la evisceración.

«El torvo pájaro vacilaba sobre el cadáver sin decidirse aún a sepultar su pico dentro de los ojos. Inteligente, agudo pájaro, capaz de descubrir la carroña aun cuando ésta se encontrara en el centro mismo de la tierra»
José Revueltas

‹Siete›

La fragilidad tiene muchos rostros

a Henry Heimlich y Evodio

Hoy la luna carcomida,
silenciosa llena de cicatrices su existir
en la noche una vida suspendida atraviesa
apresurada la memoria
un suspiro,
un Dios incapaz de insuflar el lodo eclipsado,
apnea de sangre callada
suspendido en el éter
una compresión restaura lo divino
Instante en el precipicio, el vértigo de lo otro
Cosa extraña volver a ser uno mismo
La luna enrojeció; después oscuridad
La noche lastima los tiempos
Podemos ser Héroes sólo por un día.

Ciudad de México, enero 2019.

Ante y frente a la crítica



Sergio Ugalde Quintana*

Los legados del lector: Evodio Escalante comenta a Alfonso Reyes

I Los legados del lector

En el prólogo a su «Biblioteca personal», después de justificar la selección de libros tan diversos, Jorge Luis Borges aseguraba: «Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer. No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector». Esta afirmación nos obliga a pensar que el legado de los escritores no sólo se encuentra en sus obras, sino —y ante todo— en sus formas de leer. Los autores siempre crean nuevas estrategias y políticas de lectura. Lo que me interesa resaltar en las siguientes páginas es, en específico, la herencia que me parece entrever ha le-

* Profesor-investigador. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

gado Evodio Escalante al leer a Alfonso Reyes. Comparado con la cantidad de libros y ensayos que Escalante ha dedicado a José Revueltas, a José Gorostiza, a Jorge Cuesta o al estridentismo se podría suponer que los escasos trabajos dedicados a Alfonso Reyes son prescindibles. Me atrevería a pensar que no es así. En los escasos textos que Escalante ha dedicado a Reyes (si no me equivoco son cuatro): «El concepto de crítica en Alfonso Reyes» (1998), «La mascarada de la otredad. Poder y literatura en Alfonso Reyes y Carlos Monsiváis» (1998),[1] «Acerca de la supuesta hibridez del ensayo» (2009)[2] y «Homonoia. La utopía cosmopolita de Alfonso Reyes» (2004);[3] en todos ellos encuentro un legado de lectura que podría tener consecuencias estimulantes para los estudios de la obra del regiomontano. Son tres, en particular, los aspectos que encuentro en las prácticas de lectura de Evodio Escalante ante la obra de Alfonso Reyes: el sentido crítico, el sentido político y el sentido agonista.

1 Ambos en su libro *Las metáforas de la crítica*, UAM/Gedisa, México, 2015, pp. 43-58, 59-72.

2 En *Fragmentación del discurso. Ensayo y literatura*, Carlos Oliva Mendoza (compilador), UNAM, México, 2009, pp. 13-23.

3 En *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Adela Pineda Franco e Ignacio Sánchez Prado (eds.), Pittsburgh, Universidad Pittsburgh/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, pp. 155-170.

II El sentido crítico

Lo primero que llama la atención en la obra de Evodio Escalante es el profundo sentido crítico de sus trabajos. Su dotes para el debate han quedado plasmadas en numerosas publicaciones. Por esta razón sería muy saludable reunir todas sus polémicas o hacer una antología de ellas. Una recopilación de esos textos retrataría de cuerpo entero el talante y el sentido crítico de sus intervenciones. No es distinto en el caso de sus lecturas de la obra de Alfonso Reyes. Una parte de los estudiosos del autor de *Visión de Anáhuac* asume como punto de partida la idea de una «unidad de sentido» en la obra del regiomontano. No se quiere ver en él contradicciones, grietas, inconsecuencias, sino, como lo aseguraba Borges —no sin un dejo irónico—: «la total circunferencia» de la obra de Alfonso Reyes. Por eso, al inicio del ensayo «El concepto de crítica en Alfonso Reyes» (1998), Escalante es enfático al respecto:

> Se tiene la tendencia a pensar en la obra de Reyes como en una totalidad homogénea. Su historia sería la de una continuidad y de una coherencia que no conoce alteraciones ni sorpresas. Para esta visión que peca de sintética, el helenista que asoma en las páginas de *El plano oblicuo* (1920) sería en esencia el mismo que campea en las de *La crítica en la edad ateniense* (1941) [...] [Esta postura] ignora que al interior de la obra de Reyes se dan cambios sensibles; que su escritura no está al margen

> de los acontecimientos históricos. El nomadismo fáustico de *El suicida* (1917) [...] poco tiene que ver con los aires nacional-socialistas del *Discurso por Virgilio* (1930).[4]

Antes que la unidad, el crítico quiere ver la diferencia; antes que la totalidad, lo individual; antes que lo trascendental, lo contingente. El lector Evodio Escalante parte, entonces, de una idea desestabilizadora. Al apelar al horizonte histórico de los textos de Reyes, alude también a algo que se podría designar como el tiempo y el espacio de la enunciación del ensayo. Ese tiempo y ese espacio marcarían las pautas, no de la unidad, sino de la distinción. Por esta razón, Escalante identifica dos momentos y, por lo tanto, dos definiciones de crítica en la obra de Alfonso Reyes. El primero lo encuentra en el libro de ensayos *El Suicida* (1917); en ese volumen identifica un impulso romántico; el segundo, lo ubica en *La crítica en la edad ateniense* (1941), ahí ve representado un carácter clásico. En cada uno de estos momentos hay una práctica y una noción distinta de «crítica» en Alfonso Reyes. La primera —en *El Suicida*— sería arrebatada, libertaria, rebelde; la segunda, —en *La crítica en la edad ateniense*— mesurada, objetiva y racional. La crítica romántica se manifestaría como impresionista; la clásica, como un juicio científico. La primera sería in-

4 Evodio Escalante, «El concepto de crítica en Alfonso Reyes», en su libro *Las metáforas de la crítica*, UAM/Gedisa, México, 2015, pp. 43, 44.

distinta de la creación —ella misma es literatura—; la segunda sería un apéndice de la obra literaria. A pesar de que Escalante deja entrever sus claras simpatías por la crítica romántica en Reyes, al final, asegura: «las dos representaciones son válidas».[5]

Este análisis abre las posibilidades para pensar las nociones de crítica en Alfonso Reyes como proyectos políticos e ideológicos. En especial el segundo momento —la crítica clásica— se enmarca en el periodo de la Segunda Guerra mundial. En esos años se abría todo un espectro en el medio literario e intelectual mexicano. Los diferentes exilios antifascistas (americanos y europeos), que comenzaron a llegar a la Ciudad de México a partir del inicio de la guerra, entablaron un diálogo intenso con escritores mexicanos de ese momento. Entre los jóvenes hubo algunos que leyeron este segundo momento de la crítica de Reyes como un proyecto evasivo, sublimante y tibio. Dos de esos jóvenes, que cuestionaban el humanismo clásico de Reyes, fueron Efraín Huerta y José Revueltas. Las opiniones de ambos refuerzan la lectura que nos lega Evodio Escalante. En las páginas del periódico *El Popular*, diario del movimiento obrero, Revueltas y Huerta lanzaron críticas continuas al proyecto humanista, clásico y mesurado de Reyes. «¿Cómo se puede pretender orden, (se preguntaba con un sentido dramático Revueltas), equilibrio, transparencia,

5 Frente a esta idea de la crítica romántica y clásica en Alfonso Reyes, habría que pensar en las posibilidades de una crítica barroca: paródica, consciente de sus límites y carnavalesca.

tranquilidad, quietud, goethismo, hoy, en este día terrible?».[6] Huerta, por su parte, daba pinceladas irónicas en la sección «El hombre de la Esquina»:

> Se requeriría una labor tan gigantesca [...] ponerse a investigar todos los males humanos derivados directamente de la tibieza [...] Es mejor irse sobre el toro, cogerlo por los cuernos y aguantar mecha. No hacer lo que hace el más atildado de nuestros prosistas, saliéndose del ruedo siempre que se trata de opinar sobre las [...] vivas cuestiones literarias [...]. Pero el famoso prosista, viendo que la cosa ardía, se concretó a dar las gracias por haber sido invitado a tomar parte en lo que él llamó «amable conversación», citó parece que a Mallarmé, y saludando con la mejor retórica, hizo mutis. Lo que uno se pone a pensar sobre la chochez y la tibieza, es indescriptible [...]. Realmente, si uno se pusiera a meter en refrigeradores a los tibios que en México han sido y son, no bastarían las fábricas de Kelvinator para surtir nuestros pedidos.[7]

6 José Revueltas, «Lirismo turbio y redentor», *El Popular*, viernes 11 de septiembre de 1942, p. 5.

7 «El Hombre de la esquina. Sobre la tibieza» , *El Popular*, miércoles 15 de abril de 1942, p. 5. El comentario de Huerta surgió a partir de la participación de Reyes en la entrega de los Juegos Florales Universitarios de 1942, realizado el 11 de septiembre de ese año en el Palacio de Bellas Artes. En ese evento, según Huerta: «volvían a chocar nuevamente la juventud y la tibia edad madura».

Leer a Reyes desde una perspectiva crítica es una de las herencias más saludables que Evodio Escalante legó a los lectores posteriores. Más allá de la imagen estatuaria, inerte y momificada, Reyes se muestra en sus evoluciones y en su carácter ambivalente.

III El sentido político

Otro de los epítetos que suele asociarse al humanismo de Alfonso Reyes es su supuesto apoliticismo. O quizá más que apoliticismo, a Reyes se le suele vincular con una especie de política del espíritu, promulgada, sostenida y difundida por Paul Valéry a principios de la década de 1930. Ante la barbarie del ascenso del fascismo, Valéry, cercano interlocutor de Reyes, sostuvo la idea de que el trabajo por la cultura «es por esencia, contrario a todo espíritu de partido».[8] Frente a la purificación de las pasiones ideológicas, Evodio Escalante sostiene una lectura política de la obra de Reyes. Un caso ejemplar es su análisis de «Discurso por Virgilio» (1932) en el ensayo «La mascarada de la otredad. Poder y literatura en Alfonso Reyes y Carlos Monsiváis» (1998):

> Que Reyes era capaz de cabalgar en un brioso caballo político, pedagógico y militante, y no solo en la gacela juguetona de la paradoja, o en la elegante jirafa

8 Paul Valéry, «Politique de l'esprit» (1932), en su libro *Varieté III*, París, Gallimard, 1936.

> de la metafísica, lo demuestra la sola existencia de su «Discurso por Virgilio». Aunque este texto surge en ocasión de conmemorarse el segundo milenio del nacimiento del autor de la *Eneida*, no es menos cierto que sintoniza con la turbulencia guerrera que empieza a sentirse en el mundo en ocasión del ascenso del fascismo italiano y del nazismo alemán a principios de los años 30. [...] «Discurso por Virgilio» le sirve admirablemente a Reyes para indicar cuál es la cultura a la que pertenecemos [...]. Le sirve, también, para recordar una conversación [con Plutarco Elías Calles] [...]. Le sirve, por último, para adular al Jefe Máximo, quien se convierte en un Virgilio sin conciencia de sí.[9]

Nuevamente Evodio sitúa el momento y el lugar de la enunciación. Estas dos condiciones explican el tono combativo del texto de Reyes. Se trata de una beligerancia que batalla en tres frentes. En principio a favor de una civilización latina que representa el «verdadero cimiento de nuestra cultura hispanoamericana». Después, de una beligerancia que define a la otredad indígena como inexistente, pues para Reyes los indígenas son un «pasado absoluto» y, por lo tanto, no son sujetos de interlocución. Y, finalmente, de una beligerancia que propone catequizar a los comunistas en el espíritu virgiliano de la latinidad. Este último punto se resume en la frase de Reyes: «quiero el latín para las izquierdas».

9 *Las metáforas de la crítica*, UAM/Gedisa, México, 2015, pp. 60, 65.

La lectura que hace Escalante de esta arenga por la latinidad muestra las relaciones entre saber y poder, o mejor dicho, las subordinaciones del saber al discurso del poder político. De ahí que se vuelva fundamental preguntar, en esta vía abierta por la lectura de Evodio, por las políticas de la latinidad y sus consecuencias culturales. La más evidente que analiza Escalante es la negación de la cultura indígena. Esa negación no se manifestó exclusivamente en el «Discurso por Virgilio». En varios textos de la obra de Reyes se hace explícito ese conflicto. Evodio asegura:

> Una lectura atenta de su famosa *Visión de Anáhuac*, por ejemplo, mostrará —contra todas las apariencias— que Reyes se siente inmerso en una tradición eminentemente occidental, que no le debe nada ni guarda vínculo alguno con las antiguas culturas prehispánicas. [...] Lo que Reyes ha hecho (ahí) es eternizar en la estética aquello que en términos históricos solo es reliquia y desperdicio. Materia irrecuperable. Como se ve muy bien en el «Discurso por Virgilio», los indígenas no solo pertenecen al pasado: son el pasado absoluto, y uno se estremece por la rotundidad del enunciado.[10]

El texto de Alfonso Reyes no deja lugar a dudas sobre la afirmación de Escalante:

10 *Ibid*, p. 63.

> Y hasta hoy, dice Reyes, las únicas aguas que nos han bañado son —derivadas y atizadas de español hasta donde quiera la historia— las aguas latinas. No tenemos una representación moral del mundo precortesiano, sino solo una visión fragmentaria, sin más valor que el que inspiran la curiosidad, la arqueología: un pasado absoluto. [...] no debemos engañarnos más ni perturbar a la gente con charlatanerías perniciosas.[11]

El carácter político de esta relación conflictiva con las culturas indígenas, tan bien señalada por Escalante, se puede seguir en otros textos de Alfonso Reyes. Ninguno de los reyistas se ha aventurado a reconstruir ese trayecto. Escalante menciona sólo dos: *Visión de Anáhuac* y «Discurso por Virgilio». Sería conveniente agregar un tercero: «El testimonio de Juan Peña». Sin embargo, quizá el texto de mayor densidad en ese sentido no se encuentra en la obra ensayística, sino en uno de los reportes de su actividad diplomática en Francia fechado en 1926. Ahí Reyes, después de sugerir una política de inmigración para el país, asegura:

> La vecindad con los Estados Unidos es de por sí un problema. La existencia de varios grupos étnicos que en lo fundamental pueden reducirse a dos —blancos e indios— es otro gran problema. La necesidad de

11 Alfonso Reyes, «Discurso por Virgilio», en *Obras completas*, t. XI, México, FCE, 1982, pp. 161.

> robustecer en los blancos el sentimiento de equidad y respeto a la dignidad humana del indio [...]; la necesidad, por otra parte, de robustecer en el indio los estímulos de la vida activa y el apego al bienestar terreno, son escollos que la educación solo puede corregir a lo largo de un siglo, y que en cambio, el agua de la inmigración intensa podría ayudar a disolver y nivelar con relativa rapidez.[12]

El carácter eugenésico de estas afirmaciones no pasaba desapercibido para el propio Reyes quien, en ese mismo texto, aseguró: «Entre los individuos, hay que proceder a un examen y a una selección conforme a los métodos de la salubridad y la higiene, y aun teniendo en cuenta —para las futuras generaciones— los preceptos o atisbos de la 'eugenesia'».[13] En esta medida, el ensayo de Evodio nos deja una lección más: la lectura política de la obra de Alfonso Reyes.

IV El sentido agonista

En un ensayo publicado en 2004 («*Homonoia*. La utopía cosmopolita de Alfonso Reyes»), Evodio Escalante hizo un análisis de dos libros de la obra Alfonsina: *Última*

12 Alfonso Reyes, «La inmigración en Francia» (1926), en *Misión diplomática*, Víctor Díaz Arciniega (compilación y prólogo), Secretaría de Relaciones Exteriores/FCE, México, 2001, p. 450.

13 *Ibid*, p. 448.

Tule y *Tentativas y orientaciones*. En ambos volúmenes, el autor de *Visión de Anáhuac* reunían textos escritos entre 1930 y 1945. El sentido y el periodo en el que se redactaron estos trabajos llevaron a Evodio a asegurar que en ellos se percibe un ambiente de «intensa confrontación en el terreno de las ideas» y remiten a una «verdadera crisis civilizatoria que [...] incluye [...] la agudización de un malestar y de un encono que desembocarán en una nueva Guerra Mundial».[14] Sin embargo, lo significativo del trabajo de Escalante proviene, me parece, de una sentencia que se encuentra inmediatamente después de lo que he citado:

> Ubicado dentro de este contexto en lo esencial agonístico, de confrontación y de lucha, y haciéndose eco de un mesianismo americano que ya estaba en Pedro Henríquez Ureña [...], Alfonso Reyes llega a la conclusión de que ha llegado la hora de tomar en propia mano la estafeta de universalidad que los europeos habrían dejado de enarbolar en los hechos.[15]

Los textos de Reyes que Evodio Escalante estudia han sido trabajados de múltiples maneras. El análisis del discurso americanista ha sido quizá uno de los aspectos

14 Evodio Escalante, «*Homonoia*. La utopía cosmopolita de Alfonso Reyes» *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, Adela Pineda Franco e Ignacio Sánchez Prado (eds.), Pittsburgh, Universidad Pittsburgh/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, p. 155.

15 *Ibidem*.

más recurrentes en ellos. Sin embargo, hay algo diferente en la lectura de Escalante. Se trata del carácter cosmopolita esperanzador que él encuentra en la prédica de los ensayos reunidos en esos dos libros. Esta idea de cosmopolitismo se resume, según Evodio, en una nueva especie de armonía internacional. A esa nueva racionalidad contemporánea, que implica la unificación del pensamiento y el pensamiento de la unificación, Reyes la designa *homonoia*. Cito a Escalante:

> Es cierto que el término utilizado por Reyes no ha hecho fortuna. No importa. La *homonoia* es la cifra y la síntesis de su pensamiento político y cultural. Si bien en ella se concentra el nervio utopista que recorre la vertiente específica de su producción literaria, habría que decir que es también por otra parte el resultado de su particular confrontación con las promesas y los fracasos del universalismo europeo.[16]

El optimismo utópico de Reyes mira con desdén las expresiones filosóficas del momento que señalan el desgano, la decadencia y el naufragio del hombre en el mundo. En específico, asegura Escalante, Reyes confronta las perspectivas de Heidegger y de Ortega y Gasset. Reyes no pretende elaborar una «filosofía de la Murria», dice Evodio, «sino una filosofía afirmativa, capaz de despertar el sentido heroico, esto es, el espíritu de las

16 *Ibid*, p. 158.

grandes empresas. Desde la atalaya de este entusiasmo vital y 'vitalista', ya puede Reyes realizar un diagnóstico».[17] Finalmente Evodio encuentra en los textos reunidos en *Última Tule* y *Tentativas y orientaciones* un credo anticapitalista y antirracial. Por eso concluye:

> Se estará de acuerdo conmigo que la idea cosmopolita que asume Alfonso Reyes es todo, menos incolora o trivial. Y que rompe, es lo menos que se puede decir, con una idea humanista y en esta mismo medida estereotipada que nos hemos formado de su pensamiento.[18]

Al tratar de poner en crisis las lecturas estabilizantes de Reyes, Escalante encuentra elementos que se pueden potenciar. Quiero señalar, no obstante, que hay algo muy particular en el análisis de Evodio: se trata del carácter agonista (de combate) que atribuye a la postura de Reyes en esos textos. Ese carácter agonista, vinculado con una cierta lectura de Nietzsche, a quien Reyes no dedicó grandes ensayos pero sí aludió en diversos momentos de su obra, ya había sido señalada por Pedro Henríquez Ureña en 1928.

> En los tiempos en que descubríamos el mundo Alfonso Reyes y sus amigos, Grecia estaba en apogeo:

17 *Ibid*, p. 160.

18 *Ibid*, p. 166.

> ¡nunca brilló mejor! Enterrada la Grecia de todos los clasicismos, hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible. Soplaba todavía el viento tempestuoso de Nietzsche, henchido del duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisíaco.[19]

Justo lo que atrae de la lectura de Evodio Escalante es el carácter agonista que atribuye a algunas obras de Reyes. No se trata de la estatua fría que muchos estudiosos han querido construir, sino un Reyes polémico que combate y confronta. Ese es otro de los legados de las lecturas de Evodio: el Reyes agonista.

V Coda

Después de este recorrido por los pocos pero bien nutritivos ensayos de Escalante sobre Alfonso Reyes, no puedo sino señalar que las grandes lecciones que nos lega en sus lecturas son, al menos, tres: asumir de forma crítica ese conjunto de textos; señalar el carácter político de muchos de sus escritos; y dar una dimensión ago-

19 Pedro Henríquez Ureña, «Alfonso Reyes» (1927), en *Obra crítica*, ed. Emma Susana Speratti, pról. Jorge Luis Borges, FCE, México, 1960, p. 294.

nística a las propuestas y lecturas de Reyes. Esas tres dimensiones sería conveniente también tener en cuenta a la hora de comenzar a revisar la obra ensayística del propio Evodio Escalante. En ella hay una ineludible faceta política, una inquebrantable voluntad crítica y un constante carácter agonista, de lucha y confrontación, que, me pregunto, otorga también ciertos matices trágicos a sus posiciones y su escritura.

Brenda Ríos[*]

Evodio Escalante. La incomodidad del crítico

Conocí a Evodio en un encuentro de ensayistas, en La Paz (Baja California), organizado por Tierra Adentro. Parecía una idea genial convocar a ensayistas de todas edades, encerrarlos en un hotel, darles tres comidas al día y ponerlos a hablar. Con todo y que era puerto, el calor era seco, unos 38-39 grados. Era mi primera experiencia con el clima extremo del norte. Mientras yo me moría cual dama tuberculosa del XIX, cada mañana Evodio aparecía en el bufete de desayuno vestido de blanco (un homenaje a Yemanyá, pensé), la camisa abierta a medio pecho, estilo Andrés García, fresco como una lechuga. Algún maloso le llamó el galán del yate. No tuvimos la gran conversación, su charla no me cambió la vida (como suele pasar en algunos encuentros). Pero me lo encontraría en El Paso años después, donde daría la conferencia magistral en la Universidad

* Ensayista, poeta y traductora. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

(creo que el tema era Octavio Paz) y lo escuché atenta durante una hora. No usó diapositivas, no leyó. Sólo encendió la grabadora de su memoria y fue un orador impecable. Después de eso, nos topamos un par de veces más por ahí, en el cine, en algún encuentro.

Le pedí una carta de recomendación para una beca. La escribí yo, claro. Y hablé de mí como cualquier estudiante de letras hablaría de Balzac o Proust o Tolstoi. Evodio se rió, se rió mucho. Yo: sí, sí, ríete pero fírmala. Así lo hizo y yo tuve la beca, claro. Con esa carta pude haber conseguido entrar al Palacio de Buckingham. Ahora que lo pienso esa beca fue poca cosa. Pero su generosidad siempre estuvo ahí. Valoro mucho su trabajo. Su doble personalidad, como todos. Es un ser fantástico hasta que presenta un libro. Llega sonriente, agradece al autor haberlo invitado (pobre ingenuo) y comienza el hermoso ejercicio de comer el pescado hasta dejar el esqueleto limpio (así llamaba Samuel Johnson, el ensayista inglés al acto de hablar mal de los demás). El autor está pálido. Pero Evodio parece que no se da cuenta, ahí radica el encanto. Se bajan de la mesa, se abrazan y amigos como siempre. De un amigo común le escuché decir que sólo valía la pena de su libro una nota al pie (porque había leído mal a Foucault y todo lo que citaba para el caso). Ha sido una de las presentaciones más emocionantes que he presenciado (suelen ser aburridas para los ajenos al medio). Suelen ser hombres diciéndose Maestro, es usted maravilloso, No, usted lo es, Maestro. Así hasta la náusea. Por eso aplaudo que sigan invitando a Evodio a presentar libros. Yo no porque soy cobarde.

Por lo que concluí esa noche de la presentación, que mientras los cursis garcíamarquianos escriben para que los quiera su tía (¿era Gabo o Vargas Llosa quien decía eso de la tía?) hay quienes, los críticos, trabajan para no ser apreciados por nadie. Primera revelación. Se puede ser crítico, mordaz, verdadero, en un país acostumbrado a la reseña melosa, a la discusión estéril, al halago mutuo. O, por el contrario, aquel que hace las reseñas con inquina, con el solo objetivo de denostar y ridiculizar a alguien como agenda propia.

La crítica en México suele ser confundida con la actividad de reseñar. El crítico tendría la función de «explicar», «opinar» sobre el libro, la película, la exposición de arte. Y nada más. Es necesario, no sólo refrescante, que alguien llegue a incomodar a todos mientras estamos sentados creyendo comprender. Evodio, en sí, es una escuela de pensamiento crítico. De no tener miedo a ejercer el oficio de «mirar» el objeto frente a él. El objeto como problema, fenómeno, perspectiva.

Me pregunto si Evodio eligió ser crítico o se dejó llevar por alguna inercia. Monsiváis cuenta en su *Autobiografía precoz* que un día descubrió, para su tristeza, que no era buen escritor y decidió ser cronista. No sé si Evodio vio el camino de la poesía y decidió la crítica. O, como Sontag, quiso ejercer ambas y no lo logró a cabalidad. En el caso de Sontag, confiesa en *Al mismo tiempo*, el ensayo le llevaba demasiado tiempo y energía. Le quedó el arrepentimiento de no haberse dedicado más a su obra creativa. Esas almas inquietas una tarde de tantas descubren que ya lo son, críticos, y siguen en ese canal de pocos amigos,

causantes de que las aguas se dividan en las fiestas. Un poeta me dijo una vez que quería dedicarse a criticar la poesía de este país y entonces escribió un texto, ácido, inteligente, equilibrado. Pero en la próxima fiesta a la que acude nadie se acerca a él. Dijo que no pudo resistirlo (pobrecito) y abandonó el ejercicio de ser el próximo crítico mordaz de su generación. No es fácil. No es para cualquiera. Se requiere carácter, valor y una vasta cultura. Y no sólo eso, sino una gran capacidad de encontrar conexiones donde nadie más las ve.

Pienso en Óscar Wilde y Joaquim Maria Machado de Assis. Son, además de fantásticos escritores, teóricos del ejercicio de la crítica. Ambos elevan el ejercicio al arte. Para ellos la creación no es superior. George Steiner, sin embargo, decía que los críticos eran como el que entregaba el correo, es decir, el correo es lo importante y el correo, se entiende, es la obra de arte. El crítico es, pues, intermediario.

¿Cómo hacer crítica? En 1966, Susan Sontag lanza una diatriba tanto sensible como teórica: *Contra la interpretación* (asunto paradójico pues en ese mismo libro ella misma hace ensayos de autores y lanza hipótesis, arriesga ideas, señala y juzga) y afirma:

> Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario más que prescriptivo,

> descriptivo— de las formas. La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. —El valor más alto y liberador en el arte —y en la crítica— de hoy, es la transparencia. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son.— La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte, y por analogía nuestra experiencia personal, fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar «cómo es lo que es», inclusive «qué es lo que es», y no en mostrar «qué significa.[1]

¿Es pues, el crítico, sólo un intérprete? ¿El que dice Esto es tal en este contexto? Antonio Candido diría que sí. No hay arte sin el problema sociopolítico del que surge.

La máquina de interpretar

Pareciera entonces que la función del crítico es traducir. Pones un texto aquí, pasa por su cabeza/parte de la máquina y sale del otro lado convertido en texto/producto digerible para los demás. Es decir, la obra de arte, o el libro no es de acceso universal. Nadie puede estar sujeto a un libre acercamiento a la obra, pues ésta es cerrada o in-

1 *Contra la interpretación y otros ensayos*, Susan Sontag, traducción de Horacio Vázquez Rial, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 13.

comprensible. Una visión bastante arrogante. Hay divulgadores de Platón, como Savater, que son más obscuros que el autor que analizan. Pienso entonces, si el crítico no «aclara» la obra, entonces qué hace o qué intenta hacer.

Tomo un ensayo de Escalante donde habla de Bonifaz Nuño. No sólo habla de su poesía sino del ejercicio mismo del poeta.

> La originalidad de un poeta, si es que la hay, depende de la manera en que es capaz de trabajar esta distancia y de hacerla rendir en su favor. Empantanado en la facticidad, atrapado en sus tentáculos alienantes, el poeta sólo puede devenir para-sí en la medida en que construye un antídoto de lo real. El personaje empírico, el que despacha en una oficina burocrática y cobra un sueldo a la quincena, el que tiene un incidente de tránsito esta mañana y por la tarde sale a embriagarse con sus amigos, o bien acude a una cita en un hotel, no es de manera forzosa el personaje que se desprende de los poemas, y que se queda a vivir en la conciencia del lector.

Aquí lo interrumpo. El método deductivo de Holmes no podría ser mejor aplicado: de lo general a lo particular. Lo elevado, lo terrenal. Sólo para explicar el sujeto poético. Lo real, lo fáctico y el yo poético.

Sigue:

> Se diría que todo verdadero poeta se somete a sí mismo a una suerte de esquizofrenia controlada.

Que para no quedarse pasmado ante los poderes de lo real, ha de inventarse un yo imaginario, un personaje ficticio que es capaz de elevarse por encima de todo aquello que en lo cotidiano le resulta insufrible, y que podría, en cierta situación, provocarle un colapso. Y que el éxito de este proceso esquizofrenizante dependerá de la capacidad para tomar distancia de lo real sin perder la posibilidad del retorno; sin disipar el yo para siempre en regiones inaccesibles; es decir, de la capacidad para fabricarse una figura de poeta en cuyos jeroglíficos pueda leerse, con las claves y las distancias del caso, lo que le acontece al yo empírico del que aquélla es una proyección potenciada y distorsionada.

Mi hipótesis es que el yo poético que elabora Bonifaz Nuño está reaccionando en contra de la alienante masificación de la vida moderna. Mi hipótesis es que el hombre-masa, ese ser anónimo, multitudinario, de convicciones aleatorias, controlado por el poder económico y por las ideologías (incluyendo aquí las que pretenden liberarlo); que ese ente inconsciente y enmascarado, patriotero e irresponsable, en fin, es el acontecimiento específico que provoca la desazón del escritor y el que lo obliga a construirse una figura de poeta capaz de neutralizarlo.

¿De neutralizarlo? Sí, aunque debo aceptar desde ahora, a reserva de lo que pueda decirse más adelante, que Bonifaz no realiza esta operación de distanciamiento sin asumir, como propia, la materia lingüística con la que se expresa el ser-de-ma-

> sa, como si, en este punto, casi de modo definitivo, abandonara su voluntad de distanciarse y más bien pretendiera confundirse con él.[2]

Lo que considero relevante de este fragmento del ensayo es que podemos olvidarnos de Bonifaz. El ensayista habla de otra cuestión. Habla de lo que nota como una condición o un problema. Lo disecciona. No siempre da luz en el sentido de «aclarar» el pasaje poético. También da sombra. Lo dispara, al poema, hacia otras partes. Nosotros, lectores, no habríamos llegado ahí.

De eso se trata. No sé, tampoco es que importe mucho, si el crítico dejó la poesía para dedicarse a verla desde la crítica. Pero agradezco el ejercicio de su lectura. Porque Bonifaz regresa a nosotros de manera doble: por él mismo, y por Bonifaz-Evodio. Un poeta transmigrado si se me permite la analogía.

El crítico como traductor, convocador de almas, detective, investigador, debe reconocerse como un lector especialista. Tratadista, biógrafo, obseso, sin que deje al lado su propia creatividad. Uno no lee «libros», lee lo que pasa alrededor, el antes, el mientras. ¿Qué significa un libro de poesía ante los recientes hechos del horror? Cualquier horror. ¿Qué se dice ahora, cómo se dice? En una cultura oficialista, heredada por los reformadores

2 Evodio Escalante, «El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño». Círculo de Poesía, tomado de: https://circulodepoesia.com/2013/01/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante/

del PRI, con los resabios de una cultura de élite, de privilegio, conformada en su mayoría por integrantes de espacios académicos, o institucionales, cómo se puede conformar una cultura crítica de periferia, de reconstrucción simbólica, de reapropiación desde lo No-institucional. Son cosas que me pregunto aún. Pero creo que personas como Evodio Escalante ayudan sin duda a tener una idea de lo posible y lo real.

Rodrigo García de la Sienra*

Una revisión de la lectura crítica de Revueltas hecha por Evodio Escalante

Estilística y valor de uso

Entre mayo y julio de 1975, un grupo encabezado por Jorge Ruffinelli llevó a cabo en la Universidad Veracruzana un Seminario de Lectura Crítica consagrado al análisis de *El apando*, cuyos resultados fueron publicados en la revista *Texto crítico* bajo el título «*El apando*: metáfora de la opresión». Cuatro años después, en su famoso ensayo *José Revueltas: una literatura del lado moridor*, Evodio Escalante dirige con toda claridad sus baterías contra esa propuesta, al señalar que entrar en el mundo revueltiano y su textualidad

> exige abandonar de golpe viejos hábitos literarios (una formación, una escuela, una semántica, una

* Investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarios de la Universidad Veracruzana (IILL-UV).

> malla de protección): lo que queda adelante no es sino el desierto de los signos, que es también, como podrá verse después, el paraíso del acabamiento, del dejar-de-ser, el espacio de un mundo involutivo y atroz. Toda la arqueología de metáforas, símbolos, arquetipos, el lastre excedente de esferas sublimadas, queda inutilizado por completo. Por ello, pensar en el mundo revueltiano como «una metáfora de la opresión» (¿todavía metáforas?, ¿es que faltan?) no puede ser entendido sino como una invitación a morir de la risa. Nada más extraño a Revueltas que cualquier pretensión de embellecer lo real, metaforizarlo, sublimarlo, culturizarlo, exorcizarlo, volverlo digerible, agradable, confortable: aquí está el secreto. Lo que él quiere, como se ha visto, es presentar en el texto sin omisiones, sin complementos ni válvulas de escape, «el movimiento interno propio» de lo real (*José Revuetas: una literatura*..., 25).

La metáfora, así como el resto del repertorio conceptual de la estilística, son concebidos entonces como parte de los viejos hábitos literarios que hay que superar; más aún, son considerados como parte de un dispositivo técnico que habría permitido a la crítica tender un cerco de exlusión en torno a la obra de Revueltas, al determinar ciertos usos que la neutralizan mediante la sublimación de su materialidad significante, es decir, mediante la tergiversación de su dimensión productiva. En otras palabras, pensar la obra revueltiana en términos metafóricos

implicaría trastocar su valor de uso y conferirle un valor de cambio tan excedentario como esterilizante. Para Escalante, la justa apreciación de los textos revueltianos implica oponer su literalidad (valor de uso) a su literariedad (valor de cambio), es decir, sustraerla del ámbito de análisis de la poética, sin importar que éste sea de tendencia filológica o estructural:

> Como de lo que aquí se habla es de la literalidad (o textualidad) y no de la «literariedad» o la «poeticidad», términos caros a Jakobson y los estructuralistas, el efecto mencionado no es de ningún modo el *efecto estético*, es decir, aquel que se desprende de los arreglos formales del texto literario, llámense paralelismo del significante, polisemia o ruptura de las «expectativas del lector». A lo que se alude aquí es a un efecto maquínico, o sea, a un *efecto de producción*, por medio del cual el productor es a su vez producido en el proceso de producción (28).

Lo que equivale a decir que en los textos de Revueltas «el lector, específicamente, se verá sometido a un proceso de proletarización, a un proceso de pauperización creciente», que no solo es ajeno, sino también contrario, a todo «regodeo estético». La operación crítica sólo será coherente en la medida en la que acuse sobre sí misma los efectos del significante, esto es, en la medida en que literalice sus procesos y revierta las tendencias a la sublimación poética. Y aunque al avanzar en la lectura del libro uno se percata que Escalante no sólo no

renuncia al análisis estilístico, sino que incluso coincide con el grupo de investigación de Ruffinelli en la observación de varios procedimientos poéticos como la reiteración, la duplicación o la animalización, por citar algunos, resulta notable que éstos son ahí objeto de una *reutilización*:

> La máquina literaria *usa*, *utiliza* al lector, y la única manera en que el lector puede tomar su venganza es utilizando igualmente esa textualidad, no adornándola de simbolismos o alegorías, sino tomándola como lo que es, una serie de signos que defeccionan de la cultura para apostar por el sufrimiento o, mejor dicho, por la conciencia del sufrimiento, del acabamiento, del ser-para-los-otros que es al mismo tiempo un ser-para-nada o para-nadie (28).

La proveniencia deleuziana de esta utilización intensiva y anterrepresentacional es perfectamente manifiesta en el texto; también lo es el hecho de que las líneas de fuerza que ella busca reactivar mediante el ejercicio crítico conllevan implicaciones antimiméticas que sin duda despuntan en la exploración llevada a cabo por Revueltas en el prólogo a la reedición de *Los muros de agua* que tanto inspiró a Escalante. Menos evidentes resultan las implicaciones que tiene la coalescencia de un pensamiento que, como en el caso de Revueltas y de Evodio Escalante, adquiere sustento en la dialéctica, con otro que, en su propósito de clausurar la representación, con frecuencia entra en franca colisión con

ella (detrás o junto con Deleuze pienso por supuesto en Nietzsche, y sobre todo en Artaud). ¿Contradicción? Quisiera sostener la hipótesis relativa a un valor de uso que no pierde legitimidad por la vía de la contradicción, sino que por el contrario, adquiere a través de ella su potencia al convertirse en pensamiento.

Metáfora(s) crítica(s)

En una conocida entrevista con Paul Rabinow, Foucault intenta establecer una distinción entre la historia del pensamiento, la historia de las ideas y la de las mentalidades; y en ese marco expresa que el pensamiento

> no es aquello que desde su interior dota de sentido a una conducta, sino más bien aquello que permite cobrar distancia respecto a esa manera de hacer o de reaccionar, de convertirla en objeto e interrogar su sentido, sus condiciones y sus fines. El pensamiento es la libertad respecto a aquello que uno hace, el movimiento por el cual uno se aparta, lo constituye como objeto y reflexiona sobre ello en tanto problema (*Dits et écrits II*, 1416)

Es precisamente a este movimiento al que me quisiera referir en estas líneas. Para lo cual debo diferir del propio Foucault, cuando en esa misma entrevista sugiere que jamás ha resultado una idea nueva de una polémica, en la medida en que resulta imposible que

dicha práctica guíe una genuina búsqueda de la verdad. Ciertamente, como lo señala el pensador francés, la polémica activa con frecuencia determinadas estrategias políticas, judiciales y religiosas que neutralizan y esterilizan las prerrogativas del diálogo auténtico, en tanto que transforman la situación dialógica en una comedia en donde se simulan «la guerra, la batalla, los aniquilamientos y las rendiciones incondicionales» (1411). Sin embargo, creo que por razones contextuales Foucault minimiza el hecho de que históricamente —como lo han asentado los helenistas de la escuela de Louis Gernet— el diálogo mismo, en tanto forma discursiva, proviene de un conjunto de prácticas deliberativas que, sin reducirse a ellas, ciertamente incluye las prácticas judiciales. Y aunque soy consciente de que este no es el momento para discutir si dichas formas deliberativas pueden o no conducir una genuina búsqueda de la verdad, me interesa mostrar cómo en el caso que nos atañe la polémica constituye un ingrediente que concita un movimiento efectivo de pensamiento, es decir un distanciamiento liberador que permite constituir a una práctica —en este caso la misma crítica literaria— en problema y objeto de reflexión.

Quisiera entonces hacer énfasis en la dimensión cognoscitiva que reviste el carácter polémico del ensayo de Evodio Escalante sobre Revueltas y el «lado moridor», específicamente en lo que atañe a la presunta «inutilidad» (literal) de las lecturas metaforizantes a las que ya se ha aludido. Pues, como señalé anteriormente, mi argumento apunta a la caracterización de un valor

de uso que, en vez de ser neutralizado por la contradicción, hace de ella un mecanismo (y empleo con toda conciencia este término) detonador de pensamiento, y que por ese medio aspira a incidir en la conformación misma del campo literario mexicano.

Es en esa misma dirección que habré de citar un ensayo de Evodio Escalante que lleva el mismo título que el libro que inaugura: *Las metáforas de la crítica*. No cabe duda que, desde cierta perspectiva, este libro podría ser considerado como misceláneo. Sin embargo, para una lectura cuidadosa resulta factible resaltar los trazos de un basamento crítico coherentemente estructurado. Pues no puede ser gratuito ni desdeñable que el libro comience con un artículo sobre «Las metáforas de la crítica» y cierre con un «Ensayo acerca del ensayo» cuyo eje de indagación es «La metáfora como aproximación a la verdad». Así, a partir de la dificultad que la crítica experimenta para crear sus propios conceptos específicos, y de la consiguiente necesidad de echar mano de las herramientas que le ofrecen otros ámbitos o disciplinas (como pueden ser la filosofía y la teología, por supuesto, pero también la biología, la física, etc.), Escalante concluye que esta actividad carece de sustancia propia, y se pregunta:

> ¿En qué se apoya la crítica? ¿Cuáles son los asideros que facilitan su danza en el precipicio? ¿Qué noción positiva le permite atreverse por lo que alguien ha llamado los desfiladeros del significante, sin que se pierda o disgregue la aventura? Las preguntas, por

> más retóricas que se antojen, nos enfrentan a una realidad cuyo nombre es carencia. En el corazón de la crítica: la falta. Su ejercicio se nos aparece como un ejercicio en la ausencia de fundamento (9).

La metáfora dista de ser un lindero, un simple umbral de entrada y salida del texto, ya que está llamada a situarse en el vértice de la operación crítica, en el núcleo de su carencia:

> ¿Cómo comprender las metáforas del texto artístico si ella misma carece de metáforas? ¿Cómo discutir la elaboración de los tropos, si ella, por su lado, no ha elaborado un solo tropo? ¿Es que el mérito de la crítica consiste en su capacidad para «acarrear», y para apropiarse, por decirlo así, de las metáforas de los demás? ¿Es que la fecundidad de la crítica estribaría, por una suerte de paradoja involuntaria, en su (insalvable, por lo demás) esterilidad congénita? (11).

Subrayo el carácter paradójico de esta «fecunda esterilidad»; de este acarreo mediante el cual la actividad crítica *utiliza*, o más bien *usa* la metáfora, es decir la somete a la *usura*, al desgaste de esa labor de horadación que al parecer la constituye (im)propiamente. Y es a partir de esta idea que deseo retornar a la aparente contradicción que constituye el hecho, más que evidente, de que en el mismo ensayo en el que Escalante *polemiza* con quienes leen la obra de Revueltas como una «metáfora de la

opresión» (una más), él mismo haga un uso masivo de la metáfora mecánica de la «máquina literaria». Pues dicha máquina es concebida para fungir como un dispositivo «literalizante»:

> Partir de la literalidad, y avanzar, o mejor dicho, retroceder en el sentido que ella indica, equivale a des-caminar las rutas de una crítica que todavía cree, y lo ha creído al analizar la obra de Revueltas, que de lo que se trata es de fabricar metaforitas, y de plasmar en el texto la sublimación transformada de un mundo real, un mundo endemoniado; que lo interesante (pero esto apesta) es continuar con los juegos obscenos de la cultura, entendida como espacio privilegiado de las sustituciones: una imagen poética por un movimiento intestinal, una metáfora expresionista por una descarga de la libido (24).

La máquina literalizante: una metáfora maquínica que busca estropear la fabricación metafórica; un dispositivo metafórico destinado a horadar y vaciar la metáfora, a revertir su valor de cambio, ya sea que se lo entienda como vehículo de sublimación (registro de la poética «clásica»), ya como substitución en el eje de la selección (registro de la poética estructural). Valor de uso polémico, desustancializante, movilizador de un pensamiento, es decir generador de un espacio para objetivar el procedimiento crítico, pero conforme a la peculiar «dialéctica» que activa la obra revueltiana, es decir una cuya radical negatividad pareciera estar llamada a descon-

yuntar la dialéctica misma. Así, si Derrida —a quien el propio Escalante remite en su ensayo sobre las metáforas de la crítica— habla de una «mitología blanca», quizás aquí podríamos más bien pensar en una «mitología negra»: sol negro que imanta el lenguaje, los cuerpos, la memoria. Y que, en última instancia, busca perturbar el campo literario mexicano al refractar su oscuridad sobre las llanuras aparentemente lisas de una historia más edificante que verdaderamente crítica.

Colofón: el campo y la palabra vacía

De modo que, en la misma medida en la que la obra de Revueltas somete a su lector a la usura que Escalante denomina «proletarización», el lector podrá hacer uso de la obra en tanto máquina crítica. Sobre todo, en este caso particular, para ejercer una idea de la crítica «que quiere la diferencia y no está dispuesta a transigir» en su empresa de subversión de los discursos homogeneizadores y en la consiguiente desestabilización de sus «cimientos arcaicos de tipo nacionalista» (*Las metáforas de la crítica*, 37). Es por ello que quisiera solicitar su indulgencia y remitir a una cita un tanto extensa del segundo capítulo de *Las metáforas de la crítica*, «Lo viejo y lo nuevo en la crítica literaria», en la que a mi juicio no sólo se resume íntegramente la operación crítica que he intentado describir, sino en la que además se hace manifiesta la manera en la que la selección de obras y autores del corpus literario mexicano (Ignacio Manuel Altamira-

no, Alfonso Reyes, Carlos Monsiváis, José Agustín, Jorge Ibargüengoitia, Edmundo Valadés, Juan Vicente Melo, Josefina Vicens, Rosario Castellanos, Octavio Paz, Juan Rulfo, y por supuesto, José Revueltas), son los engranajes de la máquina con la que Escalante ha deseado fisurar el campo literario mexicano:

> Señalé en otra parte que la palabra del crítico es una palabra vacía que carece además de un objeto determinado. Con esto quise decir que el crítico necesita darse constantemente un objeto. Esta carencia es su aliciente principal. Por fortuna, a su lado siempre se encuentran los relatos, las novelas, los poemas, y por supuesto, en trance de emprender la crítica de la crítica, los insinuantes discursos de sus colegas. El discurso crítico adquirirá su vuelo, su peso y su gravedad a partir del vuelo, el peso y la gravedad de los textos con que se alimenta. Su función trastornadora, en dado caso, consistirá en introducir ese vacío que la constituye en los textos orondos y pagados de sí; estribará en inyectar esa nada fundamental y realmente insustituible, en los discursos rebosantes de contenido que se pensaban la última palabra y el primer cimiento de una gregariedad demasiado segura de sus convicciones. En la medida en que cumpla con este cometido, y pese al autoritarismo que la caracteriza, la crítica contribuirá de modo decisivo a aflojar, y acaso con un poco de optimismo, a invalidar los sofocantes vínculos que nos sujetan como individuos al gran tótem de la autoridad (38-39).

Me parece evidente que es en razón de esta aspiración libertaria que la empresa crítica de Evodio Escalante, orientada hacia la distensión o ruptura de las ataduras invisibles que dan autoritaria solidez al campo, *literalmente* encuentra en la obra de José Revueltas un motor, un dispositivo maquínico fundamental. Y que, a diferencia de lo que en su momento expresara Foucault, aquí la dimensión polémica no desemboca en la caricatura de la guerra, sino que más bien resulta ser la expresión de un pensamiento que es una fuerza en combate. Pues, como dice Gilles Deleuze en *Crítica y clínica* —y con ello termino esta intervención—:

> El combate no es en aboluto la guerra. La guerra es solamente el combate-contra, una voluntad de destrucción, un juicio de Dios que convierte la destrucción una cosa «justa» [...] En la guerra la voluntad de poder significa exclusivamente que la voluntad desea la potencia como un máximo de poder y dominación [...] El combate, en cambio, es esa potente vitalidad no-orgánica que completa la fuerza con la fuerza y enriquece todo aquello de lo que se apropia (167).

Carla Zurián de la Fuente*

Actual N°1. Hoja de vanguardia y mi historia con Evodio

Evodio Escalante, como diría Manuel Maples Arce: «Estás en tu momento de descanso ascensional.»

Mi vínculo con Evodio ha sido, durante más de 16 años, «el camino del estridentismo»; es decir, su discusión, conocimiento y difusión, así como todo lo que de nuestras charlas se ha desprendido sobre el movimiento. Mi primer contacto con él tuvo lugar hacia 2002, cuando me dedicaba a preparar desde el INBA una exposición homenaje a Fermín Revueltas por su centenario natal. [Después resultó que no nació en 1902 sino un año antes, por un acta de nacimiento que se encontró en el archivo familiar de su hijo, el Ingeniero Silvestre Revueltas]. La curaduría incorporaba documentación, publicaciones

* Investigadora. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía «Manuel del Castillo Negrete» Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENCRYM-INAH).

y obra del estridentismo, de la que Revueltas fue figura fundacional durante la estancia del movimiento en la ciudad de México (1921-1924).

A pesar de la colección obtenida que iba nutriendo la muestra, faltaba una publicación vertebral que acrisolaba la relación entre pintor y poeta: *Irradiador. Revista de vanguardia. Proyector de nueva estética publicado bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas* (septiembre-diciembre, 1923). Había casi nada para dar con el paradero de la revista; era un espectro casi extinto, casi fantasmal, dotado de muchas referencias escritas y testimoniales de época que, lejos de propiciar su olvido, dotaban de aliento para continuar con su incansable búsqueda. Tanto Evodio y yo, como toda la pléyade de académicos y seguidores del estridentismo (Lynda Klich, Elissa Rashkin, Carlos García, Rocío Guerrero, Tatiana Flores) seguíamos en el *handicap* para sacarla a la luz.

Un indicio definitivo para hallar estos ejemplares fue el trabajo del rumano Stefan Baciu, «Un estridentista silencioso rinde cuentas», publicado en el número 47 de la revista veracruzana *La Palabra y el Hombre* (julio-septiembre, 1968: 447-455). En el texto se asentaba que existían los primeros dos números de *Irradiador* en el Archivo de Jean Charlot de Hanoa, Hawai. Gracias a las gestiones de los directivos del Museo Mural Diego Rivera —Américo Sánchez y Nadia Ugalde—, se logró traer de aquel fondo un juego de copias digitalizadas de los dos primeros números, presentados en la exposición *Fermín Revueltas: estructura, forma, color* (julio-octubre, 2002). Al fin, este sueño por conocer las copias digitales

(aunque faltaba el número postrero), se vio cristalizado. Estas copias también fueron reproducidas, en pequeño formato, dentro de mi libro *Fermín Revueltas. Constructor de espacios* (RM-INBA, México, 2002).

Esto fue una increíble sorpresa por venir. Evodio y yo fuimos escudriñando sus páginas, articulándolas con nuestra mirada personal: tanto desde las letras como desde la escena cultural y artística. Qué bien nos hizo esto. Después vino la recuperación definitiva de *Irradiador*, cuya colección completa descubrió Evodio en el archivo familiar del Dr. Salvador Gallardo; sin dudarlo, la convirtió en un facsímil de tamaño original, editado por la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, en 2012. Gracias, Evodio, por sacar esto a la luz y transformarlo en un documento vertebral de investigación y análisis. Cuando llamaste para entregarme el facsímil publicado, en diciembre de 2012, estaba tan emocionada que nos quedamos de ver para desayunar. Después de una larga plática sobre la revista, en retribución te regalé un CD de heavy metal: *Lulú*. Es decir, la libérrima interpretación de la ópera de Alban Berg reacondicionada por Metallica y Lou Reed. Lo demás sobre *Irradiador* es historia y, después de mi intervención, harina del costal de Antonio Saborit.[1]

Como defensor y rendido admirador del estridentismo, me toca reconocer ampliamente los años que Evodio ha dedicado no sólo a su estudio, sino a su incansable divulgación y defensa. En este sentido —y viene

1 La autora se refiere a la participación de Antonio Saborit en el homenaje, la cual llevó por título: «Irradiador».

a cuento con lo que expondré sobre *Actual Nº1. Hoja de Vanguardia*—, citaré a nuestro querido Evodio:

> Que los manifiestos no se han leído, o que se han leído por encima, lo prueba la insistencia de la crítica por considerar al estridentismo como una (mala) copia mexicana del futurismo, cuando lo primero que quiere dejar claro Maples Arce es su distancia frente al Futurismo y todos los *ismos* de exportación, reivindicado para sí el nombre de Vanguardia actualista de México (este es el enunciado con el que se abre su manifiesto). (Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, Ediciones Sin Nombre, Conaculta, México, 2002, págs. 35-36).

Ahora me toca hablar del *Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, ese primer documento fundacional que tanto Evodio como todos los apasionados de la vanguardia hemos releído hasta el cansancio. Por principio, se pensaba que *Actual Nº1* era el nombre del manifiesto, pero no. En realidad fue el título de las tres hojas volantes que se publicaron entre finales de 1921 y mediados de 1922. Esto sólo se supo cuando fue descubierto *Actual Nº 3*. Pero vamos al grano dentro de estos primeros instantes de la irrupción vanguardista.[2]

2 Algunos fragmentos de este texto se desarrollaron en el capítulo «*Actual*. La solitaria estridencia», perteneciente al libro coordinado por Anthony Stanton, Rose Corral y James Valender, *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, Colmex, México, 2018, págs. 89-116.

El escenario temporal en donde se gestó el *Comprimido estridentista* inició a partir de la resaca de las Fiestas de 1921 en la capital del país, con los valores esgrimidos por el gobierno de Álvaro Obregón y José Vasconcelos. Pero, mas allá de esto, algo definitivo vulneró el espacio de vida de los mexicanos: la guerra que, con sus nuevas tecnologías y estrategias, alteró la percepción de los espacios temporales y dislocó el tiempo. El recuerdo de este suceso haría crecer y madurar a una sociedad de jóvenes. Manuel Maples Arce, como el resto de los estridentistas, resintieron los estragos de la guerra y tuvieron una influencia directa de los ideales de la Revolución. Por ejemplo: Maples Arce vivió el carrancismo en el Puerto de Veracruz; la familia de Leopoldo Méndez fue maderista declarada; Ramón Alva de la Canal fue a Chihuahua con el gobierno del general Ignacio Enríquez; Germán List Arzubide se unió al Batallón Paz y Trabajo con el general carrancista Gabriel Rejano; Salvador Gallardo llegó de San Luis Potosí a Puebla como médico de las tropas de Carranza.[3]

Al final del camino, pienso que este largo y sinuoso trayecto de la Revolución, templado al calor de los años y tras el establecimiento de sus instituciones, no cicatriza-

3 Al decir de Elissa Rashkin, «del exilio momentáneo a la participación militar directa, estas diversas formas de experimentar la Revolución dejaron marcas indelebles en los jóvenes artistas y futuros intelectuales, y debe considerarse como una influencia determinante en la obra que pronto desarrollarían bajo la bandera del estridentismo». Ver, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, UV/FCE/UAM, 2014, págs. 27-29.

ría artificialmente hasta 1964, cuando fueron abiertos un sinnúmero de museos en la Ciudad de México. A partir de ese año, la Revolución y el discurso oficial de nuestro pasado se metió a las vitrinas de la Nación a través de los proyectos realizados por la mancuerna del presidente Adolfo López Mateos, del Secretario de Educación Jaime Torres Bodet, y del arquitecto, urbanista y visionario Pedro Ramírez Vázquez: Museo Nacional de Antropología, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Museo de la Ciudad de México, Museo Nacional del Virreinato, Museo de Historia Natural, Museo Anahuacalli, Pinacoteca Nacional de San Diego, Museo de Arte Moderno.

Regresando al tema de la posrevolución: además del proyecto educativo de Vasconcelos, que incluía la entrega masiva de libros, alfabetizaciones, misiones culturales, decoraciones monumentales, y hasta insólitas clases de helioterapia en el Estadio Nacional de la Colonia Roma, este momento abrió otros cauces para medir la temperatura de la ciudad. Así surgió otro intelectual que buscaba una relectura de la urbe; es decir, un nuevo lenguaje para su momento histórico.

Quien resemantizó esta memoria fragmentada fue sin duda Maples Arce.[4] Para él no había proyecto a largo plazo, sino la transformación inmediata del momento presente. Como vehículo entre la red de vanguardia

4 Sus paseos por la ciudad, su carrera en la Escuela Libre de Derecho, el paso como reportero de *Zig-Zag* y de *Revista de Revistas*, la relación con periodistas, pintores y escritores, así como su incipiente conocimiento de las vanguardias (futurismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo).

con el espacio social de la lucha armada, la voz de Maples Arce, de acuerdo con Jorge Cardiel, expandió los horizontes de la percepción y renovación de la nueva época; esta renovación que sus coetáneos, en España y Latinoamérica, también estaban reconociendo. En palabras de Cardiel: «Los vanguardismos no son agente de caos y destrucción, sino [...] la manera en que se lidia con la experiencia de la pérdida de sentido, la fragmentación del espacio social, la mecanización de la vida y la enajenación».[5]

Como ya había tenido la experiencia de la cárcel al apoyar abiertamente a Obregón y la Rebelión de Agua Prieta en 1921, Maples Arce cambió de estrategia: no golpear políticamente y en solitario al régimen. Así, con el conocimiento de algunos manifiestos de ultramar, lanzó su voz iconoclasta, a manera de manifiesto literario, que resultó un espacio transgresor, lúdico e irreverente, a manera de fiesta y celebración personal, para desafiar la complacencia intelectual, rechazar el conservadurismo académico, celebrar la modernidad, las novedades tecnológicas, y buscar la transformación a través de los nuevos alfabetos estéticos.[6] Pero también fue un intento por interceptar la vida urbana: fugas momentáneas, instantes, voces y movimiento.

5 Jorge Cardiel Herrera, *El movimiento estridentista en la red del arte vanguardista y en el espacio social mexicano*, Tesis de Maestría en arte moderno y contemporáneo, Centro de Cultura Casa Lamm, México, 2013, pág. 37.

6 *Cfr.* Rashkin, pág. 16.

Sin haber pisado Europa, y apenas establecido en la Ciudad de México hacia 1920, el veracruzano estudiante de Leyes contactó con los círculos culturales de la capital. Fructífero fue su paso por *Revista de Revistas*, cuyo director, José de Jesús Núñez y Domínguez, remitía a Maples Arce el material literario que recibía de Europa —manifiestos, revistas o publicaciones de vanguardia, así como algunos ejemplares de las revistas *Grecia*, *Cosmópolis*, *Cervantes* o *Tableros*— con lo cual el poeta aprendió a observar la tipografía, así como la profusión de imágenes. Posteriormente, el director del semanario *Zig-Zag*, Pedro Malhabear, le encargó entrevistas y reportajes con intelectuales, así como artículos de artes plásticas, que firmaba como el Duque de Freneusse.

Maples Arce entabló amistad con periodistas como Carlos Noriega Hope, Manuel Horta, Esperanza Velázquez Bringas, Ortega, Rafael Heliodoro Valle, José D. Frías, Luis Martín Loya, José Antonio Vargas, Audiffred, Fermín Revueltas, Jean Charlot. Este amasijo de inquietudes por la vanguardia, el fin de la poesía modernista, la necesidad de un cambio en los parámetros de la percepción de su realidad, así como la guerra recién vivida y las actitudes gobiernistas de legitimidad política, comenzaron a hacer mella en el veracruzano. Con una serie de recursos y discursos literarios de avanzada heredados de distintas latitudes, Maples Arce comenzó a armar en 1921 su grito de emancipación a manera de manifiesto.

Algunos otros detonantes para el lanzamiento del comprimido en noviembre o diciembre de 1921 fueron, además del conocimiento y discusión de las vanguardias:

- La lectura del manifiesto publicado por David Alfaro Siqueiros en mayo de 1921. «3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana» (*Vida Americana. Revista Norte, Centro y Sudamérica*, Barcelona).
- La enseñanza que le dejó el trabajo como colectividad organizada de los pintores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.
- La primera entrevista en *Zig-Zag* hecha a Diego Rivera, recién llegado de Europa a mediados de 1921.
- La publicación, en el número 34 de *Cosmópolis* (octubre de 1921), de su poema «Esas rosas eléctricas», así como la posible relación con Jesús Gómez Carrillo.
- Y como ya habíamos mencionado, las innumerables actividades culturales presentadas a lo largo del Centenario de la Consumación de la Independencia.

La irrupción de protesta llegó a fines de 1921, mediante el lanzamiento del *Actual. Hoja de vanguardia*, en cuyo número inaugural fue lanzado el *Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*. Su construcción visual es impecable, de vanguardia pura; el encabezado y los diferentes tipos de imprenta están dentro de un constante equilibrio entre la foto del poeta y las capitulares numéricas. Estos diseños fueron empleados para jerarquizar, casi por decibeles, la lectura, a la usanza de grito tipográfico. Es un cartel que atrae, que logra una franca recepción. Y sus frases epatantes supieron crear un interlocutor capaz de escucharlas, pues generaron simpatía o disconfor-

midad, al mismo tiempo que reían burlonamente a través de imágenes verbales.

Este llamado se acentuó por su carácter de hoja-cartel, el soporte manifestario por excelencia, que puede fijarse en los muros de las calles o circularse de mano en mano. La costumbre de pegar en las calles protestas, edictos o proclamas fue método habitual entre las facciones revolucionarias y México vivió, mucho tiempo, rebosante de engrudo. Sin embargo, esta supuesta ventaja también tuvo su contracara: la hoja volante es lábil por naturaleza; en cualquier momento puede perderse, caducar, removerse, tirarse a la basura, cubrirse con otra, o bien, como sucedió con el *Comprimido estridentista*, trascender su inmediatez.

Mucho se ha especulado que la palabra «comprimido» fue empleada como una suerte de cápsula o tableta milagrosa para curar las críticas adversas, pero también puede haber otras lecturas. A mi juicio, «Comprimido» se empleó, en este contexto, como acertijo. Con seguridad la palabra fue extraída de la sección de pasatiempos de *Zig-Zag*, en donde se les conocía como comprimidos a los recuadros con abreviaturas, contracciones o signos gramaticales, en donde el lector debía adivinar la frase que se mostraba dentro de un recuadro. Por tanto, creo que el *Comprimido estridentista* también fue un juego visual de implantes retóricos y neologismos.

Después de los gruesos encabezados están los agradecimientos al grupo de escritores presentes en algún punto del manifiesto (Iluminaciones subversivas de Renée Dunan, F.T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso

de la Vega, Salvat-Papasseit y algunas cristalizaciones marginales), así como los personajes estorbosos, inamovibles, pero necesarios para sobrellevar la historicidad urbana: «Muera el Cura Hidalgo. Abajo San Rafael-San Lázaro, Esquina. Se prohíbe fijar anuncios», todos éstos apostillados por la palabra «éxito», que tampoco en los veintes quería decir fama o prestigio, sino conclusión de una cosa: del latin *exitus*, fin o salida de un negocio o asunto, conclusión de algo. (*Larousse ilustrado*, 1912, traducida por Miguel de Toro y Gisbert). Dentro, bordando fino, aparece el contenido del manifiesto. Sus principios son tan crípticos, escandalosos y retadores como la fotografía misma de Maples Arce que, como todo texto programático, fastidia, niega y critica estentóreamente al par rival, al tiempo que lo define, lo idealiza y legitima. De hecho, la foto completa y original que Maples Arce tomó para *Actual Nº1* la obtuvo de la columna de Luis Martín Loya, «El Meridiano Lírico» de *Zig-Zag*, de septiembre de 1921. Así comienza:

> En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas.

El Comprimido toca diversos temas en su primer apartado, como el carácter marginal del escrito, la emoción para crear una obra de arte y la verdad estética, en tanto forma de creación.

> I. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. [...] La verdad estética es tan sólo un estado de emoción incoercible desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada.

También fue un modo de interceptar la vida urbana como enclave de aceleración: fugas momentáneas, instantes, voces y movimiento. Es decir, la realidad de una experiencia sensorial que se pierde en su fugacidad. Así lo apuntaba en el apartado 6:

> [...] No ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos [...] En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos,

> chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S.A. Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima.

Cierra el manifiesto con la exhortación final:

> XIV. Éxito [EXCITO] a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente [...] a todos esos, los exito en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado [...] Y aquí estamos escribiendo las nuevas tablas».

Después, viene el directorio de vanguardia, cuyos nombres fueron obtenidos de sus lecturas de *Vida Americana*, los números de *Grecia* de 1918 y de 1920, *Cosmópolis*, o, como también me comentaba Carlos García: de *Reflector*, *Vltra* y *Tableros*. De los mexicanos incluyó a Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Diego M. Rivera, David Alfaro Siqueiros, Mario de Zayas, José D. Frías, Fermín Revueltas, Silvestre Revueltas, Pedro Echeverría y el Dr. Atl.

En mi opinión, y lo he repetido hasta el cansancio, el *Comprimido estridentista* ha sido y será uno de los textos más bellos de la vanguardia mexicana. Semeja la piel de un vitral: aunque su estructura no se modifique, la disposición de sus coloraciones y reflejos jamás serán los mismos. La obra literaria, en palabras de Hans Robert Jauss, no es un objeto existente para sí, que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. «No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura..., que lo trae a la existencia actual». (Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000, pág. 161).

El *Comprimido Estridentista* ha sido la respuesta a la angustia generada por la pérdida de sentido. Y también fue una apropiación del espacio callejero, en una actitud escenográfica y perfomativa, para plantear posibles voces de autenticidad en la experiencia estética. Aunque el grupo que se reuniría meses más tarde (pintores, grabadores, fotógrafos, periodistas, poetas y músicos), construían a todo vapor un laboratorio estético de los tiempos actuales, no deseaban la muerte de su ciudad: el proyecto de modernidad porfiriana les había puesto en charola de plata una capital de primer mundo, con inclusión de iluminación, fotografía, publicidad, ferrocarril, telégrafo, teléfono y cinematógrafo.

Consolidado el grupo estridentista, la cauda de recuerdos revolucionarios regresó. El 28 de diciembre de 1922, en el artículo «El movimiento estridentista de 1922»

de *El Universal Ilustrado*, Maples Arce declaró que, después de tanta sangre derramada no hubo golpe de timón en la cultura: «La tiranía intelectual siguió subsistiendo y la revolución perdió toda su significación y todo su interés [...] A los sacudimientos exteriores, no correspondió ninguna agitación espiritual [...] Pero las inquietudes posrevolucionarias, las explosiones sindicalistas y las manifestaciones fueron un estímulo para nuestros deseos iconoclastas y una revelación para nuestras agitaciones interiores». A partir de 1923 nuevos elementos se añadirían al llamado de renovación: Con la frase «las explosiones obreriles que estrellan los espejos en los días subvertidos», el núcleo estridentista se nutría de una oposición política al reivindicar las movilizaciones de trabajadores urbanos como el agente de cambio de la vida contemporánea. De acuerdo con Elissa Rashkin, este activismo social rendiría otra serie de frutos una vez establecido una parte del grupo en Jalapa hacia 1925, al colaborar estrechamente con el gobierno del general Heriberto Jara, que para ellos se relacionaba de manera integral con su propia visión de la inmanencia estridentista.

Este experimento editorial llamado *Actual* fue vertebral en la construcción del discurso estridentista. Si bien en su diseño y planteamientos sólo colaboraron Maples Arce y Revueltas, se lograron ciertos rasgos de homogeneidad vanguardista, algunos criterios con los que se iban a regir algunas estructuras literarias, así como la apertura a la conformación de un colectivo integrado por diversas disciplinas. Visualmente, en esta etapa de gestación, *Actual* no abrevó de la construcción

plástica futurista, como algunos piensan, sino que fue, todavía, más experimental, más dadá: sonorizaba a través de la tipografía y el diseño editorial, pero provocaba ruidosas imágenes plásticas a través de los textos.

Concluyo con las palabras de Evodio:

> Creo que ya es tiempo de que, con respecto al estridentismo, se levante el prolongado «castigo» que permita intentar una nueva valoración. Comentando el concepto de tiempo en Hegel, Heidegger afirmó alguna vez, mostrándose acaso más hegeliano de lo que él mismo estuviera dispuesto a reconocer: «El progreso del espíritu, que se realiza en la historia, lleva en sí un principio de exclusión. Pero esta exclusión no equivale a una amputación de lo excluido, sino a su *superación*.» (Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, Trad. de José Gaos, FCE, México, 1974, pág. 467).[7]

Pues bien. Sólo me resta desear, de todo corazón, larga vida a *Actual*, buen camino a nuestro entrañable homenajeado, y que de esto resulte más trabajo mancomunado para los tiempos por venir. Seguiremos haciendo proyectos y encontrando más documentos, mi querido Evodio.

7 Escalante, *Op. Cit.*, págs. 39-40.

José María Espinasa*

Un dibujo a lápiz de Evodio Escalante

Si algo le ha hecho daño a la crítica literaria es la especialización. La mejor herencia del pensamiento no sistemático del siglo XIX —el de Nietzsche y Kierkegaard— fue la necesidad de un pensar no especializado, que mirara en otras direcciones, no sólo a la literatura sino a la pintura y la música, la ciencia. Hace treinta años Evodio irrumpió en la cultura mexicana con un libro importante, de título horrible pero significativo, *La literatura del lado moridor*. En él se abordaba la obra de José Revueltas, uno de los grandes narradores del siglo pasado y símbolo aún vigente de la rebeldía política, encarnada en el movimiento estudiantil de 1968 por la generación a la que pertenece Escalante.

Revueltas puede ser uno de los modelos de un pensamiento fragmentario, poco desarrollado en México, que no busca imponer métodos ni estructuras reflexivas

* Ensayista y poeta. Ha sido profesor, periodista y editor.

y que está vinculado a una condición vital que, si bien está cerca del existencialismo sartreano, dominante en la época, tiene raíces en el pensamiento ruso, mezcla de espiritualismo cristiano, anarquismo y marxismo. A la academia universitaria eso le parecía y le sigue pareciendo demasiado vago y difuso, si no es que confuso. Por eso incomodan tanto las incursiones de Evodio en el terreno más estrictamente filosófico, por ejemplo su texto sobre Heidegger. La filosofía ortodoxa ha dejado a los escritores filosofar, de manera condescendiente, mientras no se crean que eso que hacen es filosofía.

A esto agréguenle que su aproximación a la filosofía tampoco les gusta a los filólogos y lingüistas, y que él sin embargo tampoco se ha dejado expulsar de esos ámbitos reflexivos sin plantar cara. Basta recordar su polémica con Antonio Alatorre. Así que se ha dicho que definir lo que hace Evodio es bastante difícil. Yo creo que no: incursiona en la filosofía, en la historia literaria, en la lingüística, en la crítica de arte, entre otras cosas. Se suele olvidar, para quitarle valor y restarle importancia, que escribe poesía y que ha publicado media docena de libros en ese género. Así que se le puede definir con bastante facilidad: es un escritor.

No concibe la crítica literaria como una creación de segunda, vicaria, sin otra legitimidad que la circunstancia, sino con toda la capacidad de ser obra de arte como la novela, el cuento y la poesía. Por eso no le intimida correr riesgos, hablar de la calidad de una traducción de Hegel, apenas champurreando el alemán, o aplicar conceptos de la mística a poemas aparentemente ajenos

a esa esfera, como hizo con la apocatástasis a propósito de *Muerte sin fin*. Y, retomando el asunto del principio, lo hace porque no se considera un especialista. Un escritor es exactamente lo contrario, habla de lo que tiene ganas, de lo que desea, que no es lo mismo que hablar de lo que le gusta, porque también habla de lo que no le gusta. Y es ese deseo lo que hace no temerle al error y buscar plantear diálogos y discusiones.

Dicho esto, la cosa se complica, porque la filosofía tanto como la literatura al ponerse en relación se ideologizan. Y frente a la contaminación de elementos ideológicos del crítico viene el problema ¿para qué sirve la literatura? Sin duda muestra una idea del mundo compleja, a la que deliberadamente agrega niveles de interpretación. El asunto, ya lo he dicho en otros lugares a propósito de la obra de Evodio, es en qué momento del ejercicio crítico entra la ideología. Vuelvo al ejemplo de Revueltas: es un gran escritor sin importar su ideología, pero el crítico lo elige por su ideología, y eso establece, desde mi punto de vista, un principio equivocado, se busca hacer decir a la obra lo que uno piensa previamente. Ya lo había señalado antes con relación a otro libro suyo (*Cinco cumbres de la poesía mexicana*). Esto, desde luego, no le pasa sólo a él, nos pasa a todos.

Lo que le da una dimensión distinta al ensayo es, sin embargo, la disposición a cambiar ese punto de partida y dejarse llevar por el texto estudiado o por las ideas vertidas. Es por eso, que la elección de Heidegger como bisagra entre pensamiento y literatura resulta sintomática e importante. Si la casa del ser es el lenguaje

es necesario pensar el mundo desde la palabra. Por eso también la postura ideológica es importante. Pienso, por ejemplo, que la tendencia historicista de nuestra cultura es profundamente conservadora y se apoya en brillantes autores como Edmundo O'Gorman, Luis González y González y Daniel Cosío Villegas: Luis Villoro intentó romper esa tradición a través de un pensamiento ético, y la generación posterior, la del 68, construir un pensamiento estético paralelo y enhebrado al político. Pienso en Bolívar Echeverría, Jorge Juanes, Roger Bartra, Jorge Aguilar Mora y, desde luego, en Evodio.

No se trata sólo de romper con el pensamiento historicista sino, si se me permite la expresión, *romper la historia*, fragmentarla, para evitar su causalidad. De allí sus estudios sobre Gorostiza y Cuesta y su atención al poema extenso de carácter reflexivo. Me gustaría que también se detuviera en la tradición del cuento y en la del poema breve (de la novela hay demasiados ocupados en escribir la enésima tesis sobre Carlos Fuentes). Porque Escalante piensa de manera histórica, pero sin encadenarse a la causalidad implícita. Por eso le interesó Revueltas, un novelista en la mejor tradición del espiritualismo cristiano a la rusa. Por eso, también, se empapa y comprende las jergas especializadas y los idiolectos académicos, a veces tan estorbosos y vacíos.

El famoso tono crepuscular de la poesía mexicana parecía en una época haberse contagiado a la ensayística. ¿Dónde había quedado el aliento ensayístico de la generación de medio siglo? Evodio, como Aguilar Mora, busca retomar la senda que autores como Tomás Sego-

via o Juan García Ponce habían abierto, pero vinculada a una realidad política, social y creativa. Si regresáramos al famoso dilema cuestiano —leer a Balzac o leer a Payno— Evodio lo resuelve leyéndolos a los dos y transfiriendo sentidos de una esfera —la universal— a otra —la local— sin complejo alguno. Y eso ocurre también en la vinculación temporal: estudiar a Othón o a los románticos y también al poeta de nuevo cuño recién aparecido. Es una lástima que ahora se viva una crisis de espacios de discusión y reflexión literaria, cultural y que no se cuente con lugares de intercambio de ideas. ¿Hace cuánto que no surge una revista propositiva y con ideas nuevas? Es cierto que la *web* es un espacio distinto y, tal vez, más libre, pero hasta ahora no se ha consolidado ni muestra capacidad de incidencia, su efecto es nocivo y su permanencia, que se necesita para que la lectura madure, efímera.

Discutamos pues con Evodio. Él considera que la ideología condiciona las obras y la evolución de los autores. Esto es una verdad meridiana. No hay autores ni creación sin ideología, la ausencia de ideología también es ideología, pero también es cierto que necesariamente la escritura rompe esquemas, pues lo que habla es la obra y no el autor. Al igual que con la tesis de que toda escritura es autobiográfica, una actitud saludable es distanciarse tanto de la causalidad ideológica como de los avatares personales, leer sin el autor presente, y por lo tanto (aunque sea un poco) sin la ideológica. Ya sé que esto es imposible, pero al menos aquí volvemos a la consigna guevarista: seamos realistas, pidamos lo imposible.

Hace unos meses (escribo esto a finales de 2018) Evodio publicó, por ejemplo, una furibunda nota crítica de un libro de Javier Garciadiego sobre el Fondo de Cultura Económica. Fui rápidamente a leerlo después de su reseña. El texto de Evodio es un claro ejemplo de los desfiguros de una crítica ideologizada. No sólo es que no tenga razón, es que deforma la perspectiva ideológica y revela lo que todo nacionalismo, incluido el revolucionario institucional, tiene de reaccionario. ¿Cuesta tanto admitir que la llegada de los exiliados republicanos españoles a México fue, en la cultura, una verdadera revolución sin armas y un salto cualitativo intelectualmente hablando? ¿No habría tenido más sentido mostrar cómo y por qué la cultura del momento, la de los años cuarenta, supo abrirse a ese impulso civilizatorio claramente de izquierdas? No me detendré en esto, pero siento que Evodio se dispara en la propia pierna por sus prejuicios ideológicos, y agrego —porque toda postura ideológica es un prejuicio—, lo cual incluye mi propio (pre)juicio.

El papel que juega la distancia temporal es muy importante. Si habló de Othón o de López Velarde hay un tiempo transcurrido —otra vez Heidegger— que hace que la ideología como elemento de juicio se desvanezca o se desdibuje. Ya con los Contemporáneos o con los Estridentistas la cosa se complica. La razón es obvia: el tiempo nuestro es, a pesar de los noventa años transcurridos, el mismo que vivieron ellos, o más precisamente, somos aún consecuencia de sus ideas y de sus ideologías. El meollo del asunto está en el aún, pues no sabemos bien hasta cuando sigue ese aún vigente. Y en

esa línea el tiempo mismo es ideología. Y es ante ese abismo metodológico que la tentación historicista se nos hace presente.

Evodio ha sabido situar la evolución de la literatura mexicana en la expresión de un imaginario colectivo que se manifiesta en momentos fundacionales. Así *Los de abajo*, *La sombra del caudillo* y *Los errores* pueden corresponderse con *La suave patria*, *Muerte sin fin* y *Piedra de sol*. O más aún: todos esos textos se conjugan con la música de Silvestre Revueltas y Pablo Moncayo, con la pintura de Orozco y Rivera, y con la filosofía de Vasconcelos, Caso y Ramos. No podemos pensar que nuestro pasado filosófico tenga el mismo rango que nuestras creaciones literarias, pero eso no le resta importancia a la formación de un pensamiento filosófico mexicano que, en la generación de Evodio toma una forma singular. Así desde los originalmente vinculados al marxismo, como Bolívar Echeverría, Jorge Juanes y Roger Bartra, hasta los anarquistas Mercedes Garzón y Juan Garzón, Héctor Subirats y los practicantes de una «crítica de la razón pacheca» dialogan con los «críticos literarios» Jorge Aguilar Mora, Héctor Manjarrez y Evodio Escalante. (Advierto al lector: hace años Evodio me reprochó mi uso excesivo de las comillas como una manera de poner en duda lo que se dice y no comprometer los juicios. Aunque he tratado de usarlas menos, no he podido prescindir de ellas).

Estos ensayistas saben, a diferencia de otros momentos menos flexibles del pensamiento mexicano, que esa condición mexicana se consigue en un arraigo

cosmopolita, en una proyección de lo particular en lo universal. No es poca la dificultad porque la filosofía en español se desvinculó del pensar universal desde el siglo XVIII y salvo los casos de Unamuno, Ortega y los filósofos del 27, los intentos por volver a ser una lengua reflexiva han sido más bien tímidos. Por eso, el detalle, que podía parecer puramente anecdótico, de la reseña del libro de Javier Garciadiego se vuelve importante.

No podemos negar lo que la llegada a México de José Gaos, Eduardo Nicol, Eugenio Imaz, Juan David García Baca, Joaquín Xirau, José Manuel Gallegos Rocafull y María Zambrano significaron para la filosofía mexicana. En especial, y quiero subrayarlo, la breve pero muy importante estancia de esta última entre nosotros, más en la medida que el puente que tiende entre filosofía y literatura ha sido muy transitado. Ya sabemos lo importante que fue el pensamiento de la autora de *El hombre y lo divino* para la escritura de *El arco y la lira* y *El laberinto de la soledad*. Sin embargo, como sugerí antes, el devenir de ese pensamiento fue acentuadamente historicista, lo cual me parece un empobrecimiento. Y a esos pensadores del exilio se les lee hoy muy poco. Es una lástima

Es evidente que, como ocurre con Aguilar Mora, en Evodio la crítica literaria tiene un impulso inicial en —y una deuda con— ese historicismo, pero me parece que al menos en nuestro homenajeado, consigue escapar hacia la casa del ser que es el lenguaje. No se limita, sin embargo, a una idea léxica o lingüística del lenguaje sino a su sustrato más hondo como instrumento ex-

presivo. Es el lenguaje mismo el que se vuelve fuente reflexiva, como ocurre con el neo barroco en América (en especial José Lezama Lima). Se trata de superar el conflicto entre Ariel y Calibán en busca de nuevas concepciones reflexivas en diferentes órdenes. Uno de ellos, de relevante importancia, es el político. Otro, no menos importante, es el religioso. Ambos están hoy día muy devaluados gracias a que se dilapidó su tradición. Ocupa, en cambio, un lugar notable, no acorde con su eficacia y efectividad mínimas, el pensamiento económico de la tecnocracia.

El camino de la casa del ser implica una subrayada voluntad de mostrar el sentido de la palabra, mientras que el lenguaje tecnocrático la vacía, o mejor dicho la vuelve vacua, trivial, en donde ni siquiera el hueco o la ausencia significan. Evodio lucha contra eso, ante la posibilidad de que la malversación del significante y la dilapidación del contenido hagan perdedizo el sentido. Evodio busca en los poetas —Gorostiza, Cuesta, Paz, Sabines, Bonifaz Nuño— restituir el valor a las palabras de la tribu. Uno de los problemas graves y bastante visibles en la cultura mexicana es la ausencia de debate literario y cultural. La academia padece de un autismo elegido, los vecinos de cubículo no intercambian ideas y no discuten entre sí en el trato personal, menos lo hacen en espacios públicos —revistas, suplementos, coloquios—, hacen del famoso ninguneo una condición de sobrevivencia. Esos mismos espacios —los periodísticos— se manejan más en una línea amarillista. Hace unas semanas murió Huberto Batis, gran editor

y reconocido profesor de esta universidad.[1] En los años ochenta impulsó en *Sábado* de *unomásuno* una sección que se llamó «desolladero». Yo lo vi entonces y lo veo ahora como un gesto desesperado en busca de polémicas que sin embargo desembocó en una guerra de insultos que anticipaban lo que sucedería en las entonces inexistentes redes del mundo virtual. La ausencia de diálogo provoca un enconchamiento y una subida de tono a la vez. A Evodio los académicos lo miran de soslayo —es poeta y periodista y además broncudo— y no pocos escritores tildan sus textos, con la intención de quitárselos de encima, de académicos. No niego que algo de culpa tiene el propio Evodio (ya puse el ejemplo de su crítica al libro de Garciadiego), pero pienso que él desearía tener interlocutores, dialogar con otros críticos, pues el papel de francotirador puede ser simpático pero no cómodo.

El acercamiento a la filosofía en general y a Heidegger en particular tiene en este marco un sentido claro. Los escritores leen filosofía y la leen de una manera distinta a como lo hacen los profesionales de esa disciplina. Incluso en un sentido ser escritor es no tener una mirada profesional sino abierta a los intercambios entre las diferentes esferas del conocimiento. El aula representa una alternativa a ese diálogo que no se da con fluidez. Hace ya unos treinta años Evodio publicó su libro *Tercero en discordia* que reunía textos con un

1 El autor se refiere a la Universidad Nacional Autónoma de México.

sentido más periodísticos que sus monografías sobre Revueltas, Paz, Gorostiza o Cuesta. Más o menos por la misma época participó en la efímera revista *La mesa llena* (creo que sólo salieron dos números) junto a ensayistas como Héctor Manjarrez y Jorge Aguilar Mora, y poetas como David Huerta y Coral Bracho. Fue una lástima que no se consolidara la publicación.

Así filosofía y literatura deben dialogar de manera más abierta y natural. Y más pública e inmediata. Esto sólo puede ocurrir si se rompe la inercia que aísla la academia de la crítica, la crítica del periodismo. El espíritu original del 68 era el de la plaza pública como escenario del intercambio de ideas, su resultado fue exactamente el contrario, el aula misma se volvió espacio si no privado sí ajeno al mundo. Escalante no se resigna a ello ni como profesor ni como escritor y hay que agradecérselo.

Freja I. Cervantes Becerril*

Evodio Escalante en el centenario de José Gorostiza

Entre las diversas actividades e iniciativas que se llevaron a cabo durante el centenario del poeta José Gorostiza, en 2001, se destacó el proyecto editorial de ediciones facsimilares emprendido por Casa Juan Pablos, ahora Ediciones Juan Pablos, al que Evodio Escalante muy pronto contribuyó con su obra crítica. En esa ocasión el autor de *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* ofreció a la editora Blanca Sánchez su estudio sobre el gran poema *Muerte sin fin* que llegaba a tiempo para situarse en la escena celebratoria no sin generar cierta controversia entre las voces más afanadas para rendirle homenaje al poeta. La inserción de Evodio en los festejos se aprecia en la leyenda del colofón al final del libro:

* Profesora-investigadora. Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I).

«Esta obra se terminó en febrero de 2001 en Imprenta de Juan Pablos [...]. Año en el que se conmemora el centenario del natalicio del poeta José Gorostiza, y treinta aniversario de Casa Juan Pablos».

Pese a la doble celebración que supuso *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* esta publicación sigue siendo a la fecha una de las menos comentadas o quizás desatendidas dentro de la obra de Evodio, según pude constatar por su escasa recepción. Visto en perspectiva y a casi dos décadas de su aparición, el libro no sólo fue oportuno para diversificar la opinión crítica en la coyuntura del centenario de Gorostiza, sino deseable en términos editoriales para enriquecer el catálogo de la casa editora en su propio aniversario. Casa Juan Pablos se dedicó entonces a reproducir celosamente la obra poética de Gorostiza en una multiplicidad de formas a manera de una galería de estadios histórico materiales. Desde este escenario, el despliegue de las versiones a las que acompañó el estudio crítico recorre, en un primer momento, las ediciones *princeps* de *Canciones para cantar en las barcas* y de *Muerte sin fin*; en un segundo momento, la reaparición en gran formato de *Muerte sin fin*, en 1952, instaurando una tradición ilustrada del poema; y finalmente, en un tercero, en una nueva versión rústica destinada para la difusión del poema con prólogo del propio Escalante y en coedición con diferentes instituciones, cuyo tiraje de 19,000 ejemplares casi alcanzó el de la edición de Sepsetentas.

A la cabeza del proyecto facsimilar estuvo el editor y filósofo Alfredo Álvarez, quien convocó las diferentes

voluntades institucionales e individuales para llevarlo a cabo, con la aprobación de Josefina Ortega Calderon vda. de Gorostiza y el apoyo de su hija Martha Gorostiza. Se decidió que la mejor forma de honrar editorialmente al poeta era dar a conocer a los lectores del novísimo siglo XXI, sus obras en distintas ediciones facsimilares, además de publicarlas en otros formatos para la difusión entre un público general. La solución de las ediciones facsimilares se debió principalmente a la obra breve del poeta, y a la no muy lejana edición de su *Poesía completa* a cargo de Guillermo Sheridan y publicada en 1996 por el Fondo de Cultura Económica. Fue así que Alfredo Álvarez conformó un pequeño grupo de asesores y gestores para desarrollar su proyecto, al que por supuesto integró a la filósofa Martha Gorostiza, pieza clave que garantizó la autorización de derechos y con ello, el libre tránsito para concertar convenios de coedición entre las instituciones interesadas, aprovechando la molestia y el desconcierto que produjo en los herederos del poeta el poco interés que los funcionarios del Fondo de Cultura Económica mostraron ante el centenario del poeta, durante la dirección de Gonzalo Celorio.

Como antecedente al proyecto facsimilar de Casa Juan Pablos, la Universidad Autónoma Metropolitana publicó en 1999 el título *En la red de cristal. Edición y estudio de* Muerte sin fin *de José Gorostiza*, de Arturo Cantú, con el cuidado y formación editorial de Eduardo Clavé, cuando el poema cumplió 60 años de su primera aparición, cuya edición cuidó Bernardo Ortiz de Montellano, por encargo de Gorostiza quien entonces

se encontraba en Roma en misión diplomática. Cito la carta de Gorostiza a Ortiz de Montellano, fechada el 18 de mayo de 1939:

> Las peripecias de un viaje accidentado, primero; después las mil y una maravillas que solictan la curiosidad del viajero en esta Italia que, más que de ella misma, está llena de nuestros olvidos, el caso es que hasta ahora me pude consagrar a la corrección de mis pruebas.
>
> En paquete separado te las mando, junto con un original corregido que podrá servirte de guía, pues el que posee Loera [y] Chávez ya no sirve. Lo dejo todo en tus manos con la seguridad que no puede estar en mejores, ni más amistosas, ni más aptas.[1]

De vuelta a la edición finisecular de Cantú, ésta aseguraba fijar en su versión definitiva el texto del poema, en un esfuerzo ecdótico por registrar los diversos cambios que *Muerte sin fin* fue presentando a lo largo de su historia editorial, mediante el cotejo de las variantes sin registrarse en el texto establecido. Las ediciones que Cantú consideró fueron: la edición *princeps* de 1939 de Cvltvra; la de 1941 de *Laurel. Antología de poesía moderna en lengua española* de Editorial Séneca; la edición de 1952 de Imprenta Universitaria; las primeras dos ediciones del Fondo de 1964 al cuidado de Alí Chumacero,

1 José Gorostiza, *Poesía y prosa*, México, Siglo XXI, 2007, p. 473.

la de 1971 al cuidado de Gorostiza y Laura Villaseñor; la edición crítica emprendida de la Colección Archivos de 1989, *José Gorostiza. Poesía y poética*, editada por Edelmira Ramírez, de la UNESCO; y las útimas del Fondo publicadas en 1996, la de Guillermo Sheridan, *Poesía completa* de 1996,[2] en la colección Letras Mexicanas, y en el mismo año en la colección Fondo 2000.[3]

De ahí que no deba extrañar que en el grupo reunido por Alfredo Álvarez estuvieran Arturo Cantú y Eduardo Clavé, entre otros invitados. El proyecto de ediciones facsimilares contempló publicar *Canciones para Cantar en las Barcas* y *Muerte sin fin*, ambas publicadas por la prestigiosa Editorial Cvltvra en 1925 y 1939 respectivamente y bajo el cuidado del Rafael Loera y Chávez, por lo que el grupo contactó a la nieta del editor, Verónica, para solicitar los derechos editoriales. A las ediciones facsimilares de Cvltvra se sumó la edición facsimilar de *Muerte sin fin* de la Imprenta Universitaria, publicada en 1952, con un comentario final de Octavio Paz e ilustrada por Ricardo Martínez con dibujos a pluma y bajo el sello de la Imprenta Universitaria. Finalmente, a estas tres ediciones facsimilares una cuarta completó el proyecto, la edición que reprodujo un texto publicado por la Secretaría de Relaciones Exteriores en 1948, prácticamen-

2 José Gorostiza, *Poesía completa*, notas y recopilación de Guillermo Sheridan, México, FCE, 1996. Para esta Sheridan se basó en la de 1971 y la amplió al incorporar poemas no reunidos e inconclusos, además de presentar una breve historia editorial de la obra editada de Gorostiza.

3 Véase el Catálogo histórico del Fondo en línea.

te desconocido, *La tesis de México entre Chapultepec y Bogotá*, del diplomático Gorostiza, que apareció como un sobretiro de la obra *México en la* IX *Conferencia Internacional Americana*, con la autorización del entonces secretario, Jaime Torres Bodet, la cual pasó casi desapercibida. Como complemento a los facsímiles que publicó en coedición con Cvltvra y la Universidad Nacional Autónoma de México, Casa Juan Pablos ofreció un amplio tiraje al Gobierno del Estado de Tabasco, de nuevas ediciones de difusión de las dos obras poéticas de Gorostiza en formato rústico con pastas blandas, para honrar al poeta entre la población tabasqueña que, por nacimiento, lo sigue reclamando suyo (lo anterior me recuerda el especial enojo de Salvador Elizondo, cuando afirmaba que de ninguna manera Gorostiza debería considerarse un poeta tropical, como claramente lo fue Carlos Pellicer, sino un auténtico poeta del Altiplano mexicano).

Así, entre facsímiles y ediciones de difusión, el estudio crítico *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* de Evodio Escalante, se publicó en coedición con varias instituciones educativas y de cultura, como la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Durango y la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, gracias a las gestiones de José Ángel Leyva y Blanca Sánchez. Para esta edición, Martha Gorostiza proporcionó material fotográfico para un dossier, y la portada estuvo a cargo del ahora reconocido tipógrafo Cristóbal Henestrosa, creador de la fuente Espinosa Nova y de otras más para editoriales, revistas y librerías.

Aunque no era la primera vez que Evodio publicaba en Juan Pablos (el primer título fue *Relámpago a la izquierda* en esta casa editora), *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* se derivó de su investigación doctoral, sustentada tan sólo medio año antes del centenario de Gorostiza. No obstante, la edición del libro de Evodio se llevó a cabo de manera independiente al proyecto de las ediciones facsimilares, en el que participó activamente Arturo Cantú como asesor autorizado. Paradójicamente, la publicación de *Muerte sin fin* que contó con el apoyo del Instituto de Cultura de la Ciudad de México como parte del «Homenaje Contemporáneos 100» que prologó Evodio Escalante se basó en el archivo digital de *En la red de cristal* de Arturo Cantú, publicado por la UAM en 1999, con la diagramación del poema de Eduardo Clavé, el cual «se trata de un trabajo ampliamente cuidado que coteja las varias ediciones anteriores del poema». Por lo que podría imaginarse un curioso enroque entre el filósofo Cantú que lograba en el centenario de Gorostiza prestigiarse entre poetas y filólogos por su edición «crítica» en el restablecimiento del texto de *Muerte sin fin*; y el crítico literario de la poesía mexicana Escalante, que en ese momento buscaba establecer un diálogo con el sentido filosófico para reabrir los abismos de la interpretación del poema:

> una serie de indicios textuales, en especial los tres epígrafes tomados todos de los *Proverbios* de la Biblia, me indicaron que una correcta interpretación del poema tendría que presuponer las raíces judeo-

> cristianas de la cultura a la que pertenecemos, considerando por supuesto los aportes de la filosofía griega, desde los pensadores de la llamada época presocrática, entre quienes hay que mencionar de modo destacado a Anaxágoras y Heráclito, hasta los desarrollos posteriores de la filosofía alejandrina de predominante filiación neoplatónica.[4]

Con esta premisa, el heidereggiano de nuestra crítica literaria se resistió a la tentación de establecer una relación del poema *Muerte sin fin* con el pensamiento del autor de *El Ser y el Tiempo*, como hipótesis para el desciframiento de su enigma, no sin acusar con ironía los vanos intentos de quienes han incursionado en la exégesis del poema desde la Cábala o el Budismo.

En contraste con los propósitos de Escalante, Cantú afirmaba sin duda alguna en el prefacio a la primera edición de 1999 que «*Muerte sin fin* es un poema filosófico cuyo asunto es el sentido del mundo; en él la poesía y filosofía brotan de un mismo sitio y obedecen a una misma operación del espíritu: su desenvolvimiemto progresivo es una revelación sobre lo esencial.»[5] Pero seis años después, en el prefacio de la segunda edición, Cantú descreía ya del principio filosófico establecido con anterioridad:

4 Evodio Escalante, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, México, Casa Juan Pablos/ UNAM/ UJAT/ IMAC, 2001, p. 13.

5 Arturo Cantú, *En la red de cristal. Edición y estudio de* Muerte sin fin *de José Gorostiza*, México, UAM, 1991, p. 13.

> ahora creo más bien que el poema no tiene un significado religioso o filosófico. Su propósito no es, por ejemplo, proclamar el panteísmo, o refutar la interpretación católica del mundo. No intenta tomar partido por las filosofías racionalistas o las teologías naturales del siglo XIX. Las deja atrás. No tiene un significado específicamente filosófico, ni religioso, aunque trate materias que también son, o fueron, objeto de la filosofía y de la religión. Discurre en otro plano. [...] En *Muerte sin fin* los discursos poéticos versan sobre la creación y la descreación del mundo, la imposibilidad de la pareja amorosa de materia y forma, la inconsistencia de lo real, la naturaleza inaprensible de Dios...

De esta forma, Cantú el filósofo sustituyó filosofía por discurso y entre paréntesis confiesa que en la primera edición se tomaba más en serio la filosofía que al propio poema.

El cambio de signo en Cantú de la primera a la segunda edición del libro, que para mí representa el complemento del libro de Evodio, podría seguirse desde el verano de 2001, en *Periódico de poesía*, y en específico en el apartado dedicado a Gorostiza y Cantú, prácticamente la mitad de la publicación del número primero en su nueva época, entonces dirigido por David Huerta. Este número a unos meses de la publicación de *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* de Evodio Escalante, tácitamente se oponía a enfoques ajenos al ámbito de la poesía y parecía resolver la incomodidad

no expresa que produjo la lectura de Evodio en ciertos poetas. En la sección aparece una colaboración de Arturo Cantú sobre Xavier Villaurrutia y su diálogo poético con Gorostiza, y otras colaboraciones de Roberto García Bonilla, Julio Trujillo y Pablo Lombó. Las últimas dos, la de Trujillo, «Motivos de festejo» y la reseña «La edición afortunada» de Lombó son textos dedicados a consagrar la versión definitiva de *Muerte sin fin* de *En la red de cristal* de Arturo Cantú.

Por ejemplo, Julio Trujillo enumera varias razones suficientes para descartar cualquier versión anterior a la establecida por Cantú del poema de Gorostiza, como la única edición autorizada para trazar los nuevos caminos de lectura que debe seguir el poema, porque según Trujillo, Cantú propone con sólidos argumentos la edición definitiva del poema, de ahí que infiera que cualquier interpretación previa a la edición de Cantú o que la desconozca es anacrónica e incorrecta. Así Trujillo afirma de Cantú que

> El autor, inteligente y tenaz, machacón, se trazó la meta de hacer comprensible la totalidad del poema: pero sin *arrogancia* ni *cerrazón*, proponiendo —*sin imponer*— nuevas perspectivas de lectura y hermenéutica; así muchos de los complejos versos que rumiábamos durante días y días adquieren nuevo sabor y saber, nuevo sentido.[6]

6 Julio Trujillo, «Motivos de festejo», en Periódico de poesía, Nueva época, núm. 1, verano de 2001, UNAM/ Conaculta/ INBA, p. 27.

Después de leer este fragmento de Trujillo, una se pregunta ¿quién o quiénes son esos exégetas arrogantes y necios que imponen nuevas perspectivas de lectura y hermenéutica en 2001 a *Muerte sin fin*, justo en el centenario de Gorostiza, sin considerar la edición definitiva de Cantú? ¿A quién o quiénes podríamos identificar cuya necedad «machacona», para parafrasear a Trujillo, insisten en el desvío indisciplinado de la interpretación del poema?

Corro entonces a abrir la última parte del libro de Evodio, para consultar las fuentes bibliográficas y para corroborar que, en efecto, la edición de Cantú no está consignada, que el autor de *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* ha emprendido una lectura indisciplinada del poema de Gorostiza en dos sentidos: porque desconoce u omite la versión definitiva a juzgar por ciertos poetas, y porque se propone un enfoque distinto a su disciplina literaria, acto propio de un ensayista controversial como Escalante.

Volví entonces a dimensionar la importancia de haber publicado el libro de quien ahora es también mi querido colega Evodio en la escena política cultural del centenario de Gorostiza y del proyecto de ediciones facsimilares de Casa Juan Pablos, que como el agua al vaso, dio consistencia a nuevos sentidos, para recordar la sustancial tarea de la edición como contrapeso a la crítica hegemónica que legitima o desautoriza las voces diversas, las lecturas contrarias o disidentes, aquellas que se mantienen entre la redención y la catástrofe.

Pocas reseñas hubo para el libro de Evodio desde el ámbito literario[7] en México y casi ninguna de interés filosófico que al menos yo haya localizado; en cambio, la difusión del libro de Cantú, que no es comparable porque ambas ediciones se proponen objetivos diferentes, pese a la recepción de inicios del XXI que las hizo parecer hasta cierto punto contrarias, siguió siendo comentado varios años después, especialmente por los literatos, quizás porque Cantú supo seducir a los poetas despojándose de su lectura filosófica para su segunda edición y acercándose más a los debates de la poesía pura. No lo sé, lo cierto es que la obra de Escalante sobre *Muerte sin fin* sigue siendo un vasto estudio que se incorpora en esa larga tradición crítica del poema y que espera aún ser leído con mayor atención no sólo por literatos y filósofos, sino además por los lectores fieles del poeta del altiplano nacido en Tabasco.

7 Ignacio Sánchez Prado reseñó tres obras de Evodio Escalante en la revista *Languages and Literatures*, Arizona State University, mayo de 2005: *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*; *Elevación y caída del estridentismo* y *La vanguardia extraviada*.

Filosofías



Aureliano Ortega Esquivel[*]

Evodio Escalante vs. la institución crítico-literaria. El caso de José Revueltas

Introducción

Mi campo no es la crítica literaria, la que supongo un quehacer profesionalizado e institucional *serio*, sino la filosofía, que de suyo es crítica cuando se asume viva; cuando, más allá del «oficio» y la institución, representa «el trabajo del pensar», como decía Hegel y repetía Heidegger.

Por lo tanto, percibo la crítica literaria institucionalizada como algo distante y en última instancia ajeno, aunque el pecado de ignorarla por completo pueda llegar a pagarse muy caro en un caso como el de Revueltas, a quien, sin embargo, estudio como filósofo, como «escritor que piensa y pensador que escribe» como dice Rodrigo García de la Sienra.

* Profesor-investigador. Universidad de Guanajuato.

Sin embargo, en el curso de mis lecturas y estudios revueltianos la aparición y la lectura del libro de Evodio Escalante, *José Revueltas. Una literatura del «lado moridor»,* fue en su momento (y es hoy) determinante. Supongo que por eso estoy aquí, además de considerarme amigo de Evodio y Carlos.[1]

Primer acercamiento

Quizá sea una exageración afirmar que con el libro de Evodio se inauguraron los estudios revueltianos, porque éstos, bien o mal encaminados, podían fechar su nacimiento en la recensión que le dedica su amigo Efraín Huerta (¿1938?) a uno de sus primeros cuentos.

Quizá sea otra exageración decir que con el trabajo de Evodio, publicado en 1979, los estudios revueltianos experimentaron un de giro de tal magnitud que es posible hablar de un *antes* y un *después*, esto es, que representaron una especie de «no retorno» o «parteaguas» de la crítica institucional/profesionalizada hacia la obra de Revueltas. Aunque sabemos que no fue así, inobjetablemente marcan la mojonera de un «antes»; pero ese «después» ha demorado siglos...

Sin embargo, tal vez *deberían* haberlo sido porque, felizmente, aun con un retraso de más de treinta años, lo son hoy. Es decir: considero que, de alguna forma,

1 El autor se refiere a Carlos Oliva Mendoza, quien fuera parte del comité organizador del coloquio en torno a la obra de Evodio Escalante.

aun cuando el impacto del libro de Evodio tardó muchos años en hacerse presente es ahora, en nuestro tiempo, una lectura imprescindible

Por lo pronto, en su momento, por supuesto tuvo sus efectos: le granjeó a Evodio la reputación de rebelde, le abrió un merecido espacio en el ágora de «los críticos» de oficio (de los críticos «rebeldes» aunque de oficio) e inauguró una muy brillante y polémica carrera. Esto vale para Evodio. Pero no sacó a Revueltas del «closet de la indiferencia» (del que se quejaba Uranga). Por lo menos del closet de la indiferencia «filosófica» o de los filósofos, excepto, quizá del gran Henri Lefebvre y, muy a medias, de Enrique González Rojo.

Es decir: que aun cuando el libro de Evodio pedía a gritos un *relevo* crítico-reflexivo, pero referido ahora a la obra *ensayística* de Revueltas, eso no sucedió; al envío, a la invitación, al *reto* lanzado por Evodio para asumir y estudiar la obra de Revueltas como una «totalidad significativa», es decir, al reto de suscitar o provocar una *lectura filosófica* de la obra revueltiana se le dio el trato de «perro muerto» (expresión cara a Marx): «ni te miro ni te oigo».

Primer excurso

A. «¿Revueltas filósofo?» Preguntó airado Adolfo Sánchez Vázquez a mi insinuación de estudiarlo seriamente... «Revueltas no da para una tesis» ¿Verdad, Carlos?, inquirió el Doctor a Carlos Pereyra para apoyar su aserto (y Pereyra dijo «Sí, doctor»)

B. «¿Revueltas marxista crítico?» Preguntó socarronamente Jaime Labastida cuando le platiqué que estaba trabajando a Revueltas; «Pierdes el tiempo: ni siquiera leyó *El Capital*...» Bueno, si esto corre a cargo de tres connotados «marxistas», imaginen el resto...

Segundo acercamiento

Aunque lo más grave es que, en su momento y como desenlace de ese tratamiento de «perro muerto», se ignoró por completo el hecho de que el *horizonte de sentido* desde el que podía y debería asumirse el estudio de Revueltas no podría prescindir, bajo ninguna consideración, de la dialéctica. (El «más oscuro de los caminos oscuros», decía Lenin citando a Dietzgen). Esto es, que el estudio de la obra toda, y reitero, *toda*, de Revueltas, no podría pasar por alto que ésta tenía que asumirlo como una «totalidad significativa» y que, además, tenía que reconocer como clave de arco que ésta se desplegaba a través de un «método» (no estoy muy de acuerdo con la expresión «método» en el caso de la dialéctica, pero algo es algo); esto es: un *camino* articulado entrañablemente en y a su producción e imprescindible para su recepción y su lectura; un camino del que no podíamos deshacernos si queríamos verdaderamente *comprenderlo*; ser conscientes de que su «máquina», y el «trabajo» que ésta generaba, tal vez podrían ser analizados, medidos, pesados y convertidos en «dato» para su más sencilla y directa asimilación y «conocimiento» (y con mayor razón si esta

operación se hacia bajo las reglas y las liturgias consagradas por la crítica «seria»), pero que, *comprenderlo* implicaba otra cosa; asumirlo radicalmente como un *pensador dialéctico*; ¿qué significaba eso? Dejarse atrapar por el «lado moridor» de su producción, reconocer en ella, como Marx había hecho con la suya, que: «... en la inteligencia y explicación positiva de lo que existe [la dialéctica] abriga a la par la inteligencia de su negación, de su muerte forzosa; porque crítica y revolucionaria por esencia, enfoca todas las formas actuales en pleno movimiento, sin omitir, por tanto, lo que tiene de perecedero y sin dejarse intimidar por nada».

Porque lo más importante de todo ello era subrayar el hecho de que esa «máquina» y su «producción» eran pura y excelente *dialéctica*. Una dialéctica específica, escrita con un leguaje filosófico todavía lastrado por la terminología dogmática del marxismo-leninismo; pero a fin de cuentas una dialéctica «distinta», una dialéctica del «lado moridor», una dialéctica *negativa*. (Cosa que, sin prejuicios, sí pudo constatar Henri Lefebvre.)

Segundo excurso: «incómodo» (y quizá políticamente incorrecto)

El ejemplo palmario de esa incomprensión a la hora de la *lectura* de Revueltas, de esa ausencia a la hora del *análisis*, y de ese desatino a la hora de las *conclusiones* lo representan un buen número de «críticos», a quienes no se les regatean otros méritos, pero a los que debemos

juzgar por su *absoluta incomprensión de la filosofía revueltiana y de su impronta dialéctica*.

Lo digo en dos palabras: situados en el «lado moridor», esto es, en la versión *negativa* de la dialéctica (que es la que practica Revueltas) recursos explicativos como la paradoja o lo paradójico *no tienen mucho sentido*, porque la paradoja, esto es: el juego de lo *contradictorio*, no es para Revueltas una figura limitadamente *retórica,* sino una figura propia de la disputa lógico-filosófica; porque con ello responde crítica-negativamente al principio de identidad; A=A, que es rotundamente afirmativo o conservador y abiertamente *contrarrevolucionario*. Recurro a Adorno: el principio de identidad pertenece a la esfera de la *representación*, mientras la dialéctica se inscribe en el partido por la *transformación* del mundo. Porque la dialéctica lo que pretende es: *Confrontar* el conjunto de las relaciones sociales con la razón económica que es inherente a ellas y, por ese medio, hacer estallar el modelo de pensamiento conceptual que *está sujeto a ciegas a la totalidad económico social;* romper con la sintaxis coherentista del principio de identidad y con la teoría de la *adecuatio*; desmontar la falacia de la subjetividad constitutiva (idealismo) y denunciar la falacia de la lingüisticidad constituyente (hermenéutica).

Con ello estamos en condiciones de afirmar que en general la «crítica» que no es capaz de ir más allá del canon literario se ha ocupado de Revueltas *en ignorancia de lo que para éste significan la filosofía y la dialéctica*. (Pienso, inevitablemente, en Edith Negrín; pero también en esa idea «evodiana» de que, en Revueltas,

cada obra *literaria* es el preludio de un nuevo ámbito *filosófico*).

Final

No voy a entrar en el oscuro callejón de las definiciones (aunque lo tenía pensado) y me voy a amparar en lo que por «crítica» entendía Evodio a la hora de escribir su trabajo sobre Revueltas para, finalmente, preparar una *laudatio* a Evodio y a la dialéctica revueltiana.

Escribe Evodio: «Colocada a la mitad de camino entre los textos literarios y el lector, la crítica —cualquiera que sea su gama de valores—no funciona nada más como un puente [piénsese en la polémica Escalante/Alatorre] y una vía de acceso, es también, y muy a menudo, un cerco y una técnica de exclusión: una operación ideológica que acota el campo de lo leíble y determina los usos (y los sentidos posibles) de una obra. La de Revueltas, más que ninguna otra en nuestro medio, ha tenido el privilegio de conocer casi exclusivamente los aspectos policiacos de esta función. El encono dogmático, el silencio amañado, las etiquetas fáciles...». Y así...

Llamo la atención sobre esto: Evodio se refiere, porque casi no existe otra, a la crítica literaria, que no es parca, por cierto, aunque sí «policiaca y mañosa» en el caso de Revueltas. Imaginen ahora qué sucede en el espacio de la «crítica filosófica»: ¡Nada! No sucede nada porque simplemente esa crítica *no existe*, o no existía... A menos que tomemos como crítica filosófica, por ejem-

plo, el artículo de Ramírez y Ramírez «Una literatura de extravío» (1950); y sí, vamos a tomarla como crítica filosófica porque, a pesar suyo [o, quién sabe, porque detrás de Ramírez está Lombardo] tal artículo exhibe palmariamente lo que el dogmatismo entiende por filosofía, en ignorancia absoluta de una novela que puede ser tanto o más *filosófica*, pero además crítica, dialéctica y revolucionaria, que las del filósofo de oficio Jean-Paul Sartre (a quien también queremos mucho), y que Ramírez escoge como latiguillo para fustigar a Revueltas.

Termino con cierta emoción pero sin sentimentalismos: gracias Evodio por mostrarme, no tanto quiénes eran mis maestros «marxistas» (de los que ya tenía mis sospechas), sino por hacerme saber que valía la pena preguntar *filosóficamente* por Revueltas y que, en esto, no estábamos solos.

Alberto Constante*

Evodio Escalante: creación e iconoclasias

> Las estaciones del año ya no son lo que eran,
> pero esa es la naturaleza de las cosas: ser
> vistas sólo una vez, mientras suceden.
> John Ashbery

Lo conocí en medio de una polémica. Quizá no se acuerde pero fue una discusión sobre Rubén Salazar Mallén, un escritor de «contemporáneos», pero maldito; un escritor de izquierda y de derecha, un iconoclasta, amigo de escritores como José Luis Ontiveros, fascista declarado y confeso, de un poeta católico como Javier Sicilia, y de un escritor, poeta y crítico ácido, escéptico y cáustico, con una pluma feroz y sin concesiones: Evodio Escalante. Curioso que se diera una amistad entre Ontiveros y Escalante. Pienso que hubo dos cuestiones que pudieron elaborar la argamasa con que se selló una amistad siempre prudente: una, la admiración que am-

* Profesor-investigador. Licenciatura y el Posgrado del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universiad Nacional Autónoma de México (FFyL-UNAM).

bos sentían por Salazar Mallén, y otra, la acusación del plagio cometido por Octavio Paz, en *El laberinto de la Soledad*, justo a Salazar Mallén y a Samuel Ramos, pero sobre todo a Salazar. Los dos, al hacer la denuncia literaria, sólo se ganaron el odio de uno de los dos sindicatos de la cultura. A veces los caminos que nos reúnen son enormemente diversos y extraños.

Lo conocí en medio de una polémica y lo seguí en medio de otras tantas. Contra los hijos de *Vuelta*, después *Letras Libres*, luego en otras incontables disputas que se dieron en los periódicos, y revistas del momento, así como en los corrillos de la cultura. Era inevitable, Evodio Escalante ha sido en todo momento un crítico infatigable, pertinaz, pero, al mismo tiempo, y esto es lo mejor, es un creador. Estoy convencido de que es un lugar común decir que la crítica está separada de la creación, que los críticos son esos seres incapaces de crear y que por ello ejercen la crítica como una forma de paliar su incapacidad. Descreo de ello. Evodio Escalante en su trabajo nos muestra de manera penetrante formas de hacer y de llevar la crítica, es decir, nos enseña cómo elaborar una de las características fundamentales de la creación, esto es, un horizonte en donde se juega la verdad del escritor, del poeta y del crítico. Un lugar que sólo aparece cuando se ha revalorado el lenguaje y la creación misma como el lugar de la crítica.

El ejercicio de la crítica que lleva a cabo Evodio Escalante apunta al lenguaje, no como objeto de estudio, sino como estructura previa del pensar. La crítica viene a poner en el centro de la cuestión a la exégesis y lo

que se escapa al lenguaje. Se constituye como un hacer audible la parte de silencio que todo discurso lleva al enunciarse. Se trata de llevar la crítica al lado de las palabras y a lo que se dice a través de ellas y, al mismo tiempo, pero en un movimiento inverso, es un regreso al lenguaje como un fondo que sirve de base «inconsciente» a la racionalidad.

Lo que hay es una reflexión que se encuentra guiando la dilucidación de la creación y que funciona al interior de las relaciones discursivas que inevitablemente procrean saber, poder y verdad, como ya nos lo ha mostrado Foucault, y posibilita romper con una visión unilateral y pobre de la crítica misma para mostrarla como trabajo creador.

La crítica es, y se constituye, como elemento interno al propio trabajo de Escalante, con ella nos permite releer sus investigaciones con una mirada diferente. La crítica, dentro de lo que llamaríamos el «ser del lenguaje», cuestiona y atraviesa la episteme, ese conjunto del saber moderno que ha marcado la aparición de todo saber del hombre, de toda antropología posible y de toda pretensión del sujeto trascendental como fundador de los saberes, pues el «ser del lenguaje» es la «visible desaparición de aquel que habla». Lenguaje que no es hablado por nadie y en el cual todo sujeto es sólo un pliegue gramatical.

No me explico de otro modo su trabajo, su forma de acceder a los textos, de leerlos, de circunscribirlos, de establecer vías de comunicación, o, como dijera Deleuze, desterritorializar escritos para volver a territorializarlos con esa mirada que viene de lejos. La crítica de Evodio

Escalante siempre es una suerte de análisis de la obra a la que está leyendo y que, por lo general no se dirige ni a la psicología, ni a la individualidad, ni a la subjetividad del autor, sino más bien tiende al análisis de las estructuras, a las leyes que hacen posible su construcción. El ejercicio de esta urdimbre denominada crítica, en un ambiente pacato y recoleto como en el que nos movemos, se escucha como «salidas de tono», «escritos altisonantes», «agresiones cobardes» o «comentarios oportunistas e interesados» y una buena cantidad de adjetivos, pero es porque Escalante no ha querido cejar en su apuesta no de denostar sino de situar la escena literaria en México con un poco más de virtud, con un poco más de compromiso con la propia literatura en donde está la creación misma, que en la concesión pequeña y miserable de los cotos de poder.

Recuerdo que en una entrevista que le hiciera *Milenio*, Escalante decía de sí mismo: «Soy partidario de la polémica». Y continuaba: «En una atmósfera sana tendría que haber polémica pero la realidad es triste; es difícil que en México haya polémicas, es decir, a menudo hay posiciones polémicas, pero en la verdadera polémica debe haber un intercambio».

Para nuestro polemista sólo ha habido un gran polemista en México: Octavio Paz. Paz fue una figura central con quien tuvo «una relación de admiración y de crítica al mismo tiempo». Nos recuerda cómo es que en 1954, Paz «publicó un artículo crítico violentísimo en contra de la antología *La poesía mexicana moderna* [...]». Cuyos efectos fueron devastadores. Y agregó Escalante «Qué in-

teligente y cirujano fue Octavio Paz cuando se puso en su papel de crítico. Bastaría leer ese texto demoledor para reconocer que Octavio Paz era un gran crítico literario en funciones y lograba su objetivo, porque esa antología hecha por Antonio Castro Leal no se volvió a publicar».

Hay mucho, sí, de crítico rotundo, duro, áspero, pero igual esa crítica es la de un creador perspicaz, de un agudo observador social y literario, pero, sobre todo, de un entendedor acerca de que la crítica se encuentra del lado no «sometido» ni «avasallado» del lenguaje. Con todo lo dicho, podría decir que existe en la obra de Evodio Escalante un erotismo entretejido con su crítica y con la enseñanza al mismo tiempo porque la suya es, a qué dudarlo, una «fenomenología de la creación» o, como bien señaló el mismo Evodio: «Un ejercicio de la verdad» (sin entrar mucho a qué demonios significa esto de la verdad).

Si esto es así, sólo confirma que el pulso que marca el ritmo de su escritura es el de la persuasión. Estoy cierto de que no he visto una actitud terca o necia en sus discusiones ni en sus ensayos, sí crítica, sí demoledora, sí analítica, sí hermenéutica como los ensayos que ha escrito sobre *José Revueltas. Una literatura del lado moridor* (1979), *Metafísica y delirio. El Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta* (2011), *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* (2001) o el que no hace mucho escribió *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013), un libro del que dijera Klaus Meyer-Minnemann: «es conjuntamente un estudio de teoría e historia literaria, o, mejor dicho, de crítica *tout court* en el sentido del verbo griego κρίνειν (*krinein* = 'distinguir', 'discernir', y de ahí, 'juzgar')».

En estos ensayos, como en otros, la persuasión ha sido como un astrolabio que regula y direcciona su escritura, en donde la dinámica, como dijera Steiner, «es la misma: construir una comunidad sobre la base de la comunicación, una coherencia de sentimientos, pasiones y frustraciones compartidas». En la persuasión —y es esta la invitación que abona en sus textos— es irrevocable un proceso de seducción. Evodio, y retomo las palabras de Steiner en *Lecciones de los maestros* para ilustrar lo que digo: «se dirige al intelecto, a la imaginación, al sistema nervioso, a la entraña misma de su oyente».

Hay, sí, mucho de agudo observador de los caminos que sigue el lenguaje, una suerte de pesquisar la estructura ontológica del «habla», que me recuerda a aquel filósofo llamado Joseph De Maistre cuando escribía que «ninguna lengua pudo ser inventada ni por un hombre que hubiera podido hacerse obedecer, ni por varios que hubieran podido hacerse oír. Lo más que se puede decir sobre el habla es lo que se ha dicho de aquello que se denomina HABLA».

Pareciera que Evodio Escalante es una deriva de De Maistre. No se pregunta desde luego por el origen del lenguaje, que es sólo una ilusión. Tampoco se pregunta si es deducida de la existencia de Dios, porque como Horkheimer, estoy seguro de que Escalante piensa que ésta es la idea más influyente jamás promovida por los hombres pero imposible para explicarnos el lenguaje: la lengua, el habla. Podemos hacer juegos mentales con los atributos del tiempo y del comienzo del lenguaje, podemos ciertamente establecer el *Prinzip* y el *Anfang*

de eso llamado habla, como Hegel en la *Ciencia de la lógica*. Pero nada de esto nos proporcionaría certidumbres mayores que las audacias de San Agustín. Al final nos queda la convicción de que la crítica en Evodio Escalante es comprendida como el remanente del lenguaje que se le escapa al saber, es la condición de posibilidad para trastocar al saber mismo. Estoy persuadido de que la estrategia de Evodio radica en un repaso hermenéutico —de destrucción-reconstrucción— de los textos que, luego de liberarlos de los prejuicios que la tradición ha precipitado en ellos y de abrir otro sentido.

La crítica es concebida por Escalante como ese lugar donde el ser del lenguaje se filtra, ese lugar no es analizado como otra forma de saber, esa crítica, y esto es quizá lo más importante, no es enunciada como obra de un sujeto particular, sino que su sustrato se encuentra en la experiencia desnuda del lenguaje. Como heideggeriano que es, Escalante se está refiriendo a la *Rede*. La crítica no sigue pues el orden establecido del saber, es una especie de torsión que le hace trastabillar en sus pretensiones. Un quiebre dentro del mismo saber que hace posible ver sus fracturas y sus ámbitos no dominados.

Como quiera que sea, puedo decir que cuando leo a Evodio Escalante, me doy cuenta de su pasión por la palabra, por el lenguaje, por el habla. Y me sigue recordando a De Maistre y también lo dicho en el *Crátilo*, como decía Borges, y estas nociones me llevan a Saussure aunque con un objetivo contrario: «Las lenguas han comenzado, pero el habla jamás, y ni siquiera con el hombre. Lo uno ha precedido necesariamente a lo

otro, pues el habla no es posible sino por el VERBO». ¿No es esto lo más cercano a la teoría construida por Heidegger?

Evodio Escalante es un estudioso profundo de Heidegger, teje una trama en la que va analizando críticamente las epistemes de su tiempo, es decir, las condiciones de posibilidad y los límites de lo pensable en una época. Traza de igual manera las líneas discursivas que se sujetan a las reglas de formación de los saberes como orden de objetos, conceptos, modalidades enunciativas y estrategias no discursivas.

De su conocimiento por Heidegger ha ido dejando rastro en sus diferentes libros, pero justo, en particular, y de manera más consolidada, en *Las sendas perdidas de Octavio Paz* (2013), que, como apunta Meyer-Minnemman, Evodio se acerca al poeta desde los *Holzwege* de Heidegger, y cito: «quien con gran maestría proporciona, por 'caminos de bosque', un entendimiento nuevo e innovador de la obra de Octavio Paz».

Heidegger acompaña a Escalante desde hace mucho tiempo. Como hombre agradecido da un pequeño homenaje a su maestro Ricardo Guerra y dedica en 2007 una pequeña obra que Evodio llama *Heidegger*. Así, de manera breve y concisa en su ambigüedad.

El carácter de esta obra, a pesar de que en la página introductoria aparece a manera de guía para el lector una pequeña leyenda que reza «Breve introducción al pensamiento de Heidegger» no es, en modo alguno, una «introducción», no al menos las introducciones canónicas; tampoco es un estudio especializado sobre la obra

de Heidegger o un ensayo sobre un tema en específico, es más bien una disertación crítica sobre la concepción general que tiene sobre el profesor de Friburgo, o diría mejor, es una alocución sobre el núcleo de la facticidad del *Dasein* en *Ser y tiempo* que Evodio lee en tono crítico y que intenta señalar algunas cuestiones que le parecen un tanto, si no equívocas del autor de *Das Ding*, sí cuestionables, de la misma forma que discute antecedentes de conceptos de la analítica existenciara desde Kant, desde Hegel, o esos acercamientos con Lutero, Schleiermacher o Dilthey, pasando por Hölderlin y Schelling.

Evodio no es profesionalmente un filósofo, pero ha leído y releído a Heidegger, y al ser un lector atento sus análisis, tengo que reconocer, son siempre sugerentes, exacerbados y por ello incitantes, «dan qué pensar»; ricos en su interpretación, en su punto de vista, en su diálogo tanto con Hegel como con los románticos, al igual que con el «rey secreto del pensamiento».

Evodio recorre muchos de los textos de Heidegger como los *Beiträge*, el *Nietzsche*, *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, *Schelling y la libertad humana*, toma a Gadamer, recurre a Wittgenstein, discute las traducciones, va y viene retomando, desechando, dejando de lado, aislando puntos de vista, situaciones, espacios, tiempos divergentes para afirmar y confirmar sus tesis sobre el pensador y, estoy convencido de ello, rectifica cuando los datos arrojan otras luces.

Pero volvamos al libro que nos ocupa. Pensemos por lo pronto en su título: *Heidegger,* así, sin más. Sin pudor. Luego, como señalamos, en páginas interiores,

nos dice que es una introducción. ¿Realmente es una introducción? Ya dijimos que no, pero nos queda la duda de si no será cierto que este libro de verdad nos pueda introducir en la lectura del autor de los *Beiträge*. Tengo que reconocer que lo primero que me salta a la vista es que no cae en la seducción del lenguaje heideggeriano, pocos son lo que no lo hacen y esto se agradece porque se lee al crítico y no al crítico heideggerianizado que nos dificulta incansablemente la lectura y la comprensión.

Luego, hay un Prefacio que no deja de interpelarnos de inmediato, ahí está escrito: «¿Un libro más sobre Heidegger? ¿Y por qué no?». Y Escalante tiene razón, ¿por qué no seguir en este camino de interpretación en la medida en que no hay ni puede haber un cierre interpretativo sobre el pensador más importante e influyente del siglo XX? ¿Por qué no? Cuando advertimos que, la disposición en que se van publicando las obras que componen la *Gesamtausgabe* nos vemos precipitados a seguir renovando nuestras pequeñas seguridades alcanzadas en las primeras lecturas. ¿Por qué no, si el interpretar es ya una estructura ontológica y que, como escribe Evodio Escalante: «una interpretación que lo único que hace es tornar explícitos el haber previo, la manera previa de ver y la manera de entender previa, o sea la triplicidad del *Vorhabe*, del *Vorsicht* y del *Vorgriff* (reserva, precaución, anticipación)».[1]

1 Evodio Escalante, *Heidegger*, Ed., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007, p. 102. Los términos traducidos del alemán son agregado nuestro.

No hay versiones definitivas, no hay una auténtica y definitiva posición sobre su pensamiento, sólo acercamientos, mejores o peores pero sólo eso. Tanta cercanía nos ciega, no nos permite tomar distancia del pensamiento del filósofo de la Selva Negra. En esto se han demorado los infinitos comentaristas. Reconocer que la filosofía de Heidegger parte de un enfoque primordialmente histórico de la realidad y del hombre, buscar los resortes que la hicieron posible, aventurar determinadas interpretaciones sobre los «existenciarios» que constituyen el «*In-der-Welt-sein*» en este libro, es justo tratar de comprender el carácter siempre arriesgado y tentativo de una obra. Ahí está escrito la promesa de este denodado esfuerzo: «Más allá de una exposición del pensamiento de Heidegger, al detenerme en alguno de sus aspectos relevantes, quiero con ese libro desplegar una lectura no complaciente de sus textos, lo que también supone una confrontación con algunas de sus fuentes no siempre reconocidas. Aunque él insiste en ubicar a Hegel, de manera equivocada, me parece, como el representante de una pretendida 'metafísica incondicionada de la subjetividad', me queda claro que en muchas de sus secuencias discursivas no hace sino retomar y reciclar algunas de las aportaciones del autor de la *Fenomenología del Espíritu* y de las *Lecciones sobre la estética*».[2]

2 *Ibídem*., p. 10.

Evodio Escalante nos lleva de la mano para que leamos la «semblanza biográfica» de Heidegger. Lo que es notorio y no, es la extraordinaria documentación en torno a la vida y obra del filósofo de Friburgo. Y digo que no, porque si advertimos el quehacer del escritor y crítico en sus demás obras, podemos afirmar que con la misma fuerza que investigó a José Revueltas, o a Octavio Paz, de la misma manera recorre los meandros de la vida del filósofo de Todnauberg. Es desde ese momento en el que empieza a marcar su línea de investigación, su posicionamiento, su distancia, en torno a la obra de 1927, *Sein und Zeit,* «Cuando uno se acerca a esta obra fundamental, por cierto, uno llega a sentir que en realidad ha sido escrita por un teólogo. Aunque los nombres de Agustín, de Tomás de Aquino o de Suárez parecieran tornarse insignificantes dentro del impresionante magma escritural de la obra, al grado de que pueden pasar inadvertidos, uno logra 'sentir' el hilo teológico que guía, así sea de manera subrepticia la carga existencial del Dasein…».[3] O en aquellas otras líneas que siguen más adelante: «La tarea del filósofo, sostiene Heidegger —según lo entiende Evodio Escalante—, no es otra cosa que la de propiciar la lectura y la comprensión de lo que ha escrito Hölderlin, quien resulta ser el poeta entre los poetas y el pensador entre los pensadores…». Y se pregunta Evodio «¿Postración ante la poesía? ¿Reverencia ante un pensamiento poético que sería más esencial

3 *Ibídem*., p. 14.

que el filosófico, y en el que residiría la fórmula acaso críptica de la salvación histórica del Dasein?».[4]

Quisiera agregar una tercera declaración de Escalante. Al hablar de la tarea de la analítica existenciaria y más precisamente de la tarea de *Destruktion* de la metafísica, Evodio aclara el sentido de «desmontaje» o de «deconstrucción» que tiene el concepto alemán y que no puede transliterarse al español sin más. No obstante, unas cuantas líneas más adelante, dice: «Heidegger no quiere desprenderse de la historia de la metafísica, en dado caso intenta reelaborarla».[5]

Sólo he mostrado «algunas» afirmaciones taxativas de nuestro crítico en su libro sobre Heidegger. Quizá son, entre otras, algunas de las que más me sorprenden. Hay varias más, que podrían escandalizar a cualquier heideggeriano ortodoxo, porque estas enunciaciones son sumamente arriesgadas, por ejemplo, el hecho de que la tradición romántica haya estado fundida con la teología no los hace, a los que le siguieron, teólogos, ni cosa por el estilo. Pienso en Hegel, en Schelling, o en Fichte: Dios es problema, es cierto, y habría que situar qué dios o de qué dios estamos hablando, aquí es donde se tiene que llenar el texto de infinitas determinaciones, desgloses, filigrana del pensamiento. Porque de lo contrario podemos caer en afirmaciones un poco toscas, como la de que Heidegger tiene un tufo teologal,

4 Ibídem., p. 28.

5 Ibídem., p. 32.

cuando el filósofo ha escrito que toda la metafísica no ha sido sino una ontoteología...

Pero igual en cuanto quienes hayan sido los mentores de Heidegger en ese período, Brentano, Craig y Husserl, o toda la tradición metafísica no hace que el pensador de Messkirch intente reelaborar a la metafísica antes que deconstruirla. Cuando se habla de Metafísica, y esto sí debió de haberse preguntado Evodio Escalante, es ¿de qué Metafísica estamos hablando? Y la tarea se nos extiende interminable, porque la simple discusión de la metafísica de Aristóteles es ya todo un problema. Simplemente hay que releer los *Conceptos fundamentales de la filosofía antigua* para estar menos despistados. Heidegger en múltiples lados ha señalado que no se trata de renegar de la Metafísica, sino de «superarla». Superar la metafísica es hacerse cargo del nihilismo en que consiste la metafísica misma y en hacerse cargo de la pregunta por el ser que no es sino la pregunta por lo ente.

Pero no se trata de discutir el libro de Evodio sino de extraer los momentos extraordinarios que tiene, esos que nos emocionan, donde sale el lado crítico y que con él puede leer a Heidegger desde Hegel, desde lo que Heidegger le debe a la tradición como aquel en el que subraya que la obra de 1927 es un libro antirromántico que «continúa persiguiendo ... objetivos románticos»,[6] o aquella frase escrita alrededor de una alocución sobre

6 Ibídem., p, 33.

Ser y tiempo, que anuncia todo un tema y que, sin embargo, no vuelve a ella: «Además del *mesianismo del ser*, que hay que escuchar como una sorpresiva campanada en medio de la selva oscura de la civilización contemporánea, la obra fascina por su enorme capacidad de síntesis, mejor dicho, por ese complejo quizá no del todo resuelto de tensiones internas que la constituyen».[7] Mesianismo del ser, una cuestión que nos deja helados, porque el ser ni nos salva ni nos da nada, ni propone un futuro mejora, ni al final del camino se encontrará lo salvífico. Como escribía Heidegger: «Con el término 'ser' no podemos representarnos nada» ¿Cómo pues un mesianismo del ser?

Por otro lado, tengo que decir que no puedo estar más de acuerdo con Evodio en cuanto a que la obra de 1927 es un texto fallido.[8] Pero me quedo admirado de su osadía cuando escribe acerca de uno de los existenciarios centrales de la hermenéutica de la vida fáctica que es el mundo pues éste se despliega en un «mundo circundante» (*Umwelt*), «mundo compartido» (*Mitwelt*), y «mundo propio» (*Selbstwelt*), estos tres mundos se dan cooriginariamente y se integran plenamente en la estructura relacional del estar-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*). *Welt*, es el ámbito, es el contexto, el horizonte en que se desarrolla la vida del ser humano desde la triple posibilidad que nombramos ya: su trato con las demás personas

7 Ídem.

8 Ibídem., p. 29.

en el ámbito del mundo compartido (*Mitwelt*); del uso que hace de las cosas en su relación diaria con el mundo circundante (*Umwelt*); el mundo de sus propios pensamientos, sentimientos, y vivencias (*Selbstwelt*).

Evodio llama la atención sobre este concepto cuando escribe que. «... más allá de su radical pragmatismo, sugiere de algún modo que el universo entero estaría puesto a disposición de una supuesta criatura a quien el Creador, o alguien equivalente a él, habría colocado en un lugar definitivamente de privilegio».[9]

Hay cinco hilos conductores que Evodio alcanza a elucidar y que cruzan su libro interpretando la obra de Heidegger: el teológico, el ontológico, el hermenéutico, el fenomenológico y el de la *Lebensphilosophie*. No sé si puedo estar de acuerdo, pero creo que es lo de menos, me parece que su tratamiento es novedoso, sugerente, que abre espacios para seguir interpretando, que nos llena de dudas al estar contrastando, relacionando, y enfrentando el pensamiento de Heidegger con otros pensadores y eso es lo que más se agradece, no si es o no fiel al pensamiento del pensador de Friburgo. ¿Es eso lo que importa? El pensamiento, a qué dudarlo, se ha hecho de iconoclasias, y esto, precisamente esto, es lo que nos ha regalado en su ya largo tránsito literario Evodio Escalante: iconoclasias.

9 Ibídem., p. 34.

Carlos Oliva Mendoza*

Evodio Escalante en la filosofía mexicana

Despierto del sueño
Y tan despierto me siento
Que no es sueño lo que sueño
Evodio Escalante

Hace algunos años, 2015 en la librería del Sótano, presentaba el libro *Las metáforas de la crítica*. Centraba entonces mi intervención en un debate marxista entre Carlos Monsiváis y Evodio Escalante; y le daba la razón a Monsiváis. Al terminar, Escalante comentó que le debía al autor de *Días de guardar* su inicio en la crítica literaria. Contó entonces que al salir de una lectura de poesía de José Joaquín Blanco, Monsiváis lo alcanzó para preguntarle si no quería escribir reseñas de libros para una revista que se leía en las peluquerías.

Narro esto, porque me parece que el reconocido crítico literario puede correr el riesgo de seguir en el salón de belleza, si no ponemos atención en su trabajo como

* Profesor-investigador. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (FFyL-UNAM).

poeta y como filósofo. (Por lo demás, a veces pienso que Monsiváis estratégicamente cultivó toda una serie de espacios, como las peluquerías, donde la verdadera postnación se oculta… por el momento.) Pero hoy no voy a tratar el tema de la poesía, sino el de la filosofía. No sin antes señalar una hipótesis de trayecto y la indicación de algunos atajos que, ahora, no seguiré.

Evodio Escalante publica, en 1979, a los 33 años, su libro *José Revueltas, una literatura del «lado moridor»*, posteriormente, se editan ocho textos entre 1982, *Tercero en discordia*, el primero, hasta el ya citado *Las metáforas de la crítica*, en 1998. Si bien este último texto y el anterior, *La espuma del cazador*, incluyen aspectos netamente filosóficos, es el siguiente libro, *José Gorostiza entre la redención y la catástrofe*, publicado en 2001, el que marca el despliegue de un segundo momento filosófico en su obra. Este segundo hito es un estudio en profundidad, a partir de la poesía mexicana, sobre ontología y metafísica.

Mi hipótesis es la siguiente: en Evodio Escalante hay dos improntas filosóficas relevantes, fundantes y fundamentales para la filosofía mexicana. Una, es un trabajo sin igual, como he dicho, de ontología y metafísica desde la poesía mexicana. Los libros que habrá que estudiar para fijar esa relación particular entre poesía, metafísica y ontología en el español de México son los siguientes: *Elevación y caída del estridentismo*; *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*; *Metafísica y delirio. El canto a un dios mineral*

de Jorge Cuesta; *Las sendas perdidas de Octavio Paz*; *Cinco cumbres de la poesía mexicana*, más su texto ya mencionado sobre Gorostiza y su trabajo, de 1995, sobre Alí Chumacero; sin olvidar, lo que quizá será la pieza fundamental, su trabajo en preparación sobre Sor Juana Inés de la Cruz.

La otra impronta relevante para la filosofía mexicana es una obra crítica, de carácter marxista, sobre el capitalismo de las últimas décadas del siglo XX.

Mi objetivo es trabajar, analizar, sintematizar y, ojalá en el futuro, enseñar y desarrollar esas vetas. Ahora, sólo hablaré de la segunda, aquella que de forma acabada, contundente y posteriormente abandonada está contenida en ese libro ejemplar: *José Revueltas. Una literatura del «lado moridor»*.

Quiero enunciar otra hipótesis de lectura. En torno al trabajo de Evodio Escalante, hay tres personajes importantes con los que ha dialogado y/o directamente trabajado: Jorge Aguilar Mora, Bolívar Echeverría y José Revueltas. Simplemente quiero aventurar una idea: junto a Escalante, estos tres personajes son y serán centrales para la configuración de una parte muy importante de la filosofía mexicana. Un trabajo sistemático sobre las líneas que han abierto estos cuatro pensadores, a quien sumaría las figuras de José Joaquín Blanco, Roger Bartra y Carlos Monsiváis, más allá de la priista división mexicana entre la academia y la república de las letras, está por hacerse y sumar a una serie de voces que hace tiempo navegan tanto en la academia, como en la vida pública, hacia fugas y espacios que ya constituyen atis-

bos de aquello que vendrá, necesariamente, ante la radical crisis del Estado, la Nación y el Capital.

Ahora sí entro en materia. Quiero plantear algunas ideas que se desprenden del trabajo de Escalante sobre Revueltas y que, considero, se pueden independizar para operar en el *corpus* del marxismo y, específicamente, en la *historia de la filosofía mexicana*.

a) El realismo radical

Escalante ha planteado una idea *sui generis* de lo que es el *realismo*. Desde hace algunas décadas, sobre todo a partir de la revaloración de todos los formalismos rusos, desde las vanguardias pictóricas y musicales hasta el importante trabajo de la cinematografía de Einsentein, ha quedado clara la relevancia del realismo dentro de la estética del siglo XX. El realismo, como ya lo indicara Engels, es una tendencia, concreta y materializada, que se toma, por su fuerza y despliegue técnico y moral, para dibujar una realidad toda. Esta forma de representación, que surge del conflicto y el enfrentamiento, generalmente de clase, pero que puede operar en el enfrentamiento racial o de género, tiene la desventaja de estancarse, volverse dogmática y desgastar su potencia de representación. Éste es básicamente el problema que tiene una representación realista cuando es tomada como bandera desde el Estado. Sin embargo, pese a su recurrente fracaso, la recuperación histórica de los diversos realismos nos ha mostrado su vigencia en determinado momento, como una tendencia moral y

social que operó en ciertos hechos de una historia y que se concretó como la tendencia de una realidad.

A partir del estudio de la obra de José Revueltas, Escalante detecta un realismo aún más potente. Uno que no sólo funciona exteriormente como tendencia y estilo, sino un realismo de carácter propiamente filosófico, que intenta captar un movimiento interno de la realidad que se encuentra en «trance de extinción», «en franco camino a desaparecer y convertirse en otra cosa».[1]

Más áun, Escalante se pregunta, de dónde vienen los datos o límites de esa configuración en trance. Si la respuesta clásica del marxismo es que vienen de los explotados, que configuran esa condición en un hecho moral, ya en 1979 el filósofo señalaba que ese límite *modal* está dado por la misma realidad, y no por un hecho subjetivo. Esta idea no tuvo, hasta donde sé, un desarrollo en la ensayística o teoría del poeta, pero es una idea que encuentra ya un desarrollo pleno y sofisticado en el marxismo contemporáneo: el límite y la forma de la realidad, en el capital, está dada por las tensiones materiales y prácticas que damos a las mercancías, único lugar donde, como una acción, acontece nuestro trato con las formas naturales que encierran formas de intercambio que no se sujetan a los sistemas de acumulación de dinero o crédito. Así pues la tendencia de la realidad en el capitalismo no es simplemente acumulativa; como lo muestra la naturaleza o la animalidad, la realidad también es fugaz, evanescente.

1 Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del «lado moridor»*. FCE, México, 2014, p. 18.

Tras esta idea no sólo se encuentra la poderosa y vigente tesis marxiana de la espectralidad social dentro del capital, sino que se atisba, de manera clara, la permanencia positiva de los usos y la materia dentro de nuestra socialidad. En ese contexto, quisiera remitir a una idea muy fina, de corte marxista, que sostiene Escalante: «El *sistema*, en cuanto conjunto orgánico, puede ser, y es, bastante reaccionario, pero el método —sostiene Engels— está llamado a ponerlo todo de cabeza. Por ello, 'la tesis de que todo lo racional es real se resuelve, siguiendo las reglas del método discursivo hegeliano, en esta otra: todo lo que existe merece perecer'».[2]

b) El marxismo como metodología de la degradación

A partir de esta idea de realismo, el asunto toma otro cariz. Desde esa lectura, el marxismo vuelve a operar como una metodología frente al sistema absoluto del capital, no como una práctica espontánea. Éste es uno de los puntos más complejos y actuales dentro del debate marxista. ¿Es el marxismo un *corpus* metodológico de acción o, por el contrario, es una lectura teórica de la realidad que sólo constata, de forma crítica y autocrítica, los movimientos espontáneos de la naturaleza y de lo humano? ¿O, acaso, puede plantearse en otros términos el problema? Yo tengo una lectura sobre este punto específico pero no es importante ahora. Importante es

2 Ibid, p. 21.

seguir el desenvolvimiento de un marxismo que, junto al marxismo de Revueltas, ha sido obviado dentro del debate teórico mexicano y que hoy tiene una vigencia sorprendente.

Escalante, pues, trabaja con base en la primera idea. La realidad, que ha indicado su constitución, justo más allá de una tendencia y un estilo, se articularía en una dialéctica de la degradación, no de forma espontánea, sino metodológicamente. La tesis tiene como sustento el pleno despliegue del capital, un curso del mundo que se manifiesta como un curso de acumulación de capitales. Escribe el filósofo: «Puesto que la lógica del mundo es una lógica de *acumulación* [...] cada descenso, cada grado que se suma en la tabla de la degradación, es al mismo tiempo una manifestación de fuerza, y no puede entenderse sólo como decadencia o empozamiento en el infierno. Es también [...] un paso *adelante* hacia el rebasamiento de este infierno».[3]

Vemos pues, a partir de esta idea, una actitud, que ya jamás abandonará al escritor, de enfrentamiento, incluso de ira y permanente polémica, donde la degradación es también fuerza. Si Escalante es un personaje público que no transige, que no se colude para que sea reconocido su lugar dentro de la inteligencia nacional, es porque no parece creer ni en las dádivas espontáneas del poder o del lector, ni en las elucubraciones recurrentes y, finalmente, triviales de los empoderados o en

3 Ibid, p. 23.

los contradiscursos estructurales frente al poder.[4] Parece pues llevar a cabo de manera significativa la investigación sobre la dialéctica de la degradación, como si se tratara, evocando a Marx, de un todo artístico. En este sentido, Escalante lanza una permanente mirada, y a veces hasta un ojo, para el escrutinio y el trabajo material y en degradación que le permite mostrar las posibilidades de rebasar el infierno. Incluso esto se constituye en su obra como una premisa de investigación y lectura, algo que es mucho más claro en su propia poesía.

¿Cómo opera esa dialéctica no decadentista sino de degradaciones en el espacio del capital, cómo gira y se comporta el ser humano para intentar rebasar el infierno de la propia acumulación de capitales? La idea que percibo es la siguiente: el *topos* del capital, que yo imagino como una mónada, es para Escalante semejante al de una máquina autónoma y suficiente. Permanentemente realizamos un trabajo concreto de lectura frente a esa máquina, de desciframiento y, trágicamente, contribuimos por acumulación a un mismo efecto. Por ejemplo, en el caso del artefacto literario revueltiano, «la unidad de la máquina es de lenguaje», nos dice Escalante, y ahí los «racimos, las acumulaciones del significante, cargado de adjetivos y asperezas —a veces 'mal' empleados desde la perspectiva de la corección académica— y ma-

4 En la memoria mexicana quedará el hecho de que a este escritor nunca se le permitió entrar en el Colegio Nacional, la Academia Mexicana de la Lengua o acceder al máximo nivel del Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT. Un dato que mostrará la crisis que, junto a la nación toda, han tenido esas instituciones.

teriales de semidesecho, rebabas, excrecencias» operan para «potenciar la materialidad opresiva» y «cerrada del significante».[5] Ejemplarmente en Revueltas, este aparato se cierra, en franca resistencia a la forma de circulación mediática y mercantil de los espacios del capital. Sin embargo, siempre hay una manera, una clave para normalizar los racimos, las asperezas, los semidesechos, las rebabas, las excrecencias. Siempre hay una nueva mercancía que reconfigura la anterior y, a la vez, la condena al olvido. Esta cadena de mercancías logra la síntesis y el resumen del proceso de pauperización, de empobrecimiento de lo humano y lo natural. Ahí Revueltas, similar por ejemplo a Chaplin, se niega a entregarnos la fábrica de los sueños edípicos del capital e insiste en mostrar al capital como lo que es, la fábrica a secas, el carajo, la repetición violenta y psicótica que conlleva acumular dinero, dinero y más y más dinero.[6]

c) La obsesión del territorio y la fuga de lo personal

En ese escenario, es complejo pensar que nuestros usos y prácticas puedan reconectarnos con formas naturales no mercantiles. Sin embargo, Evodio Escalante, hace más de 40 años, y siguiendo las lecturas de Deleuze y

5 Ibid, p. 32.

6 Véase al respecto el trabajo sobre Chaplin y Mariátegui de John Kraniauskas en: *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. Prólogo de Roger Bartra. México, FLACSO, 2012.

Guattari, ya señalaba que en ese escenario se da un flujo revolucionario que oscila entre un lenguaje obsesivo (paranoide) y uno fugado (esquizoide). Serían dos los momentos clave de ese flujo, el ejercicio de desterritorialización y el de despersonalización.

En el centro, propiamente, está el hecho de desterritorialización. Es un flanco incandescente y de riesgo total. Parte de un reconocimiento tendiente a morir o a cazar ese lado degradado y de muerte que entraña el proyecto moderno del capitalismo. Es buscarle al capitalismo, en todos los sentidos, *el lado moridor*. Debe ser una experiencia vecina a la que padece la o el migrante, la o el desplazado, el campesino y la campesina sin tierra o el ser transgenérico. Esos nuevos monstuos mestizos tienen en principio un horizonte de muerte en el capital. En ellos y en ellas la desterritorialización es, permanentemente, constatación material de la extinción y de la ausencia de un origen. Se reinventan y representan en esa cuerda floja que tiende la *folía* y la *hibris* —la locura y la desmesura— del capital.

El momento periférico, por el contrario, es la despersonalización. Escribe Escalante: «Si ha de aceptarse, con Lacan, que la estructura de la personalidad es una estructura paranoide en lo esencial, entonces habrá de admitirse que la primera propiedad de los flujos divergentes es la de iniciar (en el sujeto) procesos de despersonalización: una lucha de flujos por rebasar o romper esquemas corporales e ideológicos que contribuyen a la preservación, desde los dominios de la estructura psíquica, de las relaciones de producción y los aparatos de

dominio existentes en la sociedad».[7] Esto es fundamental y paradigmático, por ejemplo, en las luchas feministas del siglo XXI.

Así, pues, esas dos estructuras, de riesgo, audacia, pero también daño, configurarían un flujo neorevolucionario y en tensión dentro del capital. En estos días, cuando el capitalismo muestra toda la envergadura de su crisis, tanto civilizatoria, como ecológica, es un buen momento para regresar a ese pensamiento a la intemperie que tiene su obra fundamental en *El capital* de Marx y que encuentra en la obra de Evodio Escalante a un ahora lejano marxista, que ha sido increíblemente sofisticado y radical dentro del pensamiento y la filosofía mexicana.

7 Ibid, p. 46.

Entre Literatura y Filosofía:
Evodio Escalante

Freja Cervantes
Carlos Oliva Mendoza
Sergio Ugalde

COMPILADORES

Se terminó de imprimir en noviembre de 2020, en la Ciudad de México, México. Para su composición se utilizó la fuente tipográfica para cuerpo de texto FF Meta, diseñada por Tobias Frere-Jones y para títulos Monserrat, diseñada por Julieta Ulanovsky. Se imprimió en papel cultural de 90 g. su tiraje fue de 200 ejemplares.

Académico universitario, crítico literario, polemista, ensayista polimorfo que abreva a menudo en fuentes filosóficas, y también poeta, Evodio Escalante se ha ocupado de algunos de los autores y movimientos literarios constitutivos de nuestra modernidad. Sus trabajos sobre José Revueltas, Jorge Cuesta y José Gorostiza, sus estudios acerca del estridentismo y de la vanguardia "poeticista" (donde militaron Enrique González Rojo, Marco Antonio Montes de Oca y Eduardo Lizalde), su "rescate" de la revista *Irradiador* (Ciudad de México, 1923) que dirigieron al alimón el poeta Manuel Maples Arce y el pintor Fermín Revueltas, así como sus lecturas de Octavio Paz sobre el trasfondo de la influencia ejercida en éste por Martin Heidegger, son hitos indispensables que iluminan algunos de los lugares más vivos, y más fecundos, de nuestra cultura. Este libro recoge distintos trabajos en los que se abordan y discuten los rostros de esta polifacética y estimulante actividad crítica sostenida a lo largo de más de cuarenta años.





